

DAS KUNSTWERK



ÜBER DIE BEDEUTUNG DER KUNSTTHEORIE · ANTHOLOGIE DER KUNSTTHEORETIKER · LEONARDO · MATHEMATIK UND KUNST KOMPOSITION · CONRAD FIEDLER · ÜBER FARBE UND RAUM IN DER MALEREI · PICASSO - „ENTLARVT" · GEMÄLDE „GENORMT"

DRITTES JAHR · 1949 · HEFT 2

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 2

1949

Inhalt

Leopold Zahn: Von Albrecht Dürer zu Paul Klee, 500 Jahre deutsche Kunsttheorie . . 4
Aphorismen von: Dürer, Joachim Winckelmann, Karl Philipp Moritz, Goethe, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Conrad Fiedler, Franz Marc und Paul Klee 6
Hugo Fischer: Leonardo 10
Max Steck: Mathematik und Kunst 17
Hans Eckstein: Conrad Fiedler 25
Heinz Battke: Über Farbe und Raum in der Malerei 33
Ernst Straßner: Komposition 46
Anton Sailer: Gemälde genormt 48
Ernst Petrasch: Picasso — „entlarvt" 50
Aus dem Notizbuch der Redaktion 53

Umschlagbild:

Miniatur aus einem Manuskript des 11. Jh. in Sigmaringen

Das nächste Heft dieses Jahrgangs ist gewidmet dem Thema:

„FRANZÖSISCHE GRAPHIK DER GEGENWART"

Wir bringen in diesem Heft achtundvierzig — fast durchweg ganzseitige — Abbildungen nach Radierungen, Lithographien und Holzschnitten von Bonnard, Braque, Chagall, Dufy, Gris, Gromaire, Léger, Maillol, Masson, Matisse, Picasso und Rouault. Sämtliche Blätter entstammen einer Schenkung des französischen Staates von ca. 80 Blättern, die vor einigen Wochen Herrn Dr. Kurt Martin für die Kunsthalle Karlsruhe überreicht wurden. Die Auswahl gibt eine eindrucksvolle Übersicht über den heutigen Stand der graphischen Künste in Frankreich.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

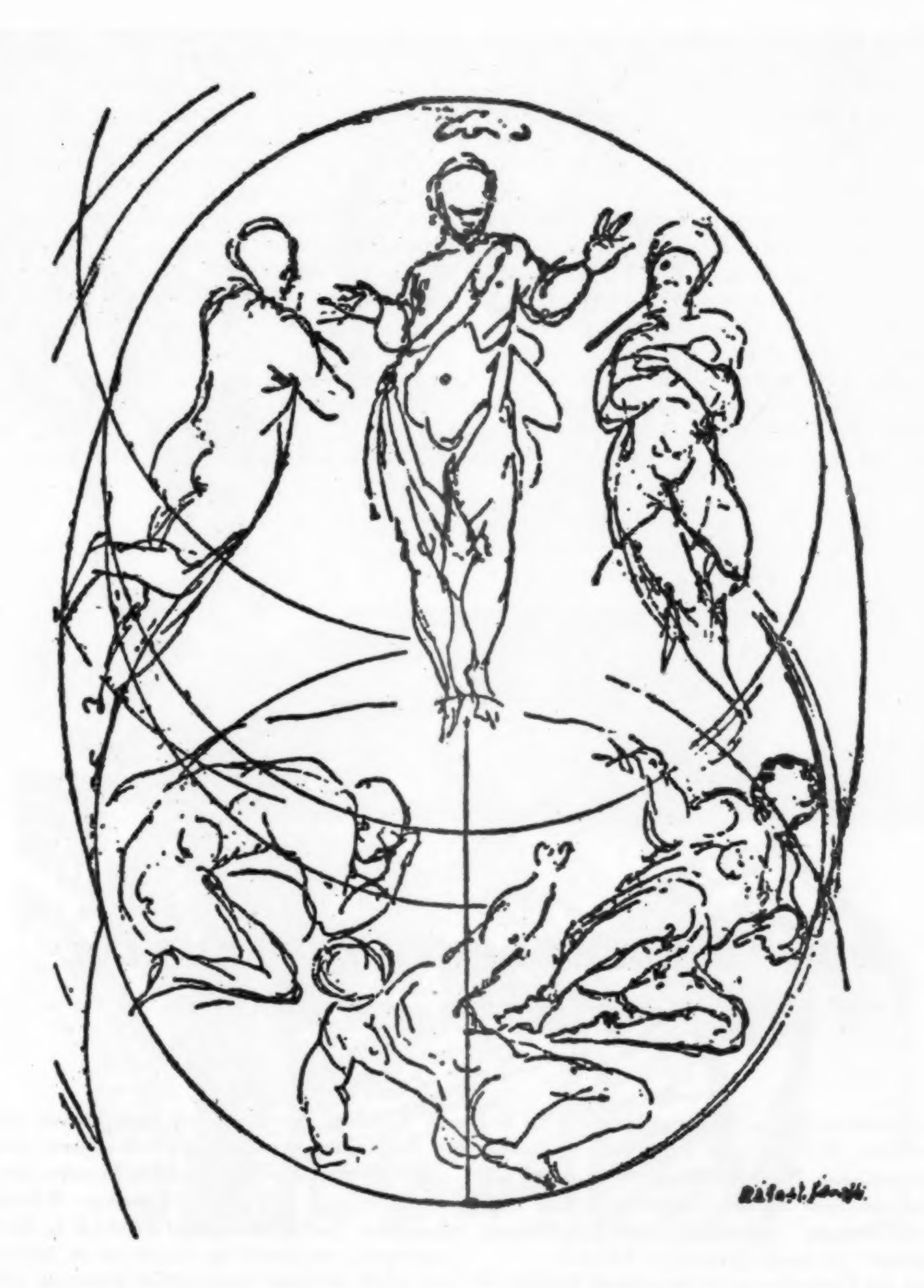
III. JAHR · 1949 · HEFT 2



WOLDEMAR KLEIN VERLAG

BADEN-BADEN

Raffael, Studie zur Verklärung Christi





VON ALBRECHT DÜRER ZU PAUL KLEE

500 JAHRE DEUTSCHE KUNSTTHEORIE

Theorie, griechisch θεωρια (Theoria), leitet sich her von dem jonischen Wort θεωρειν (theorein) = schauen; bei den jonischen Naturphilosophen bekam es den Sinn des „geistigen Schauens abstrakter Dinge", bei Aristoteles den der wissenschaftlichen Untersuchung als Gegensatz zur πραξις (Praxis) = Tätigkeit.

Was nun die Kunsttheorie im besonderen betrifft, so tritt sie im Abendland hervor zu dem Zeitpunkt, als der Künstler zur bewußten Persönlichkeit erwacht: in der Renaissance. *Leone Battista Alberti, Leonardo* und *Albrecht Dürer* sind die ersten Künstler, die neben der Kunst auch Kunsttheorie betreiben. Während bei ihnen die Theorie im engsten Anschluß an die Praxis einhergeht, verselbständigt sie sich im 18. Jahrhundert und wird zu einem Spezialgebiet literarisch gelehrter Tätigkeit. Schon bei dem Pittore Filosofo Raphael

Mengs, dem Freunde Winckelmanns, verschiebt sich der Schwerpunkt von Kunstschaffen auf die Kunsttheorie. In *Winckelmann* dann tritt dem Künstler der nur mehr literarische Theoretiker gegenüber, der die Schaffenden auf seine Lehre verpflichtet. Dem Absinken der bildnerischen Kräfte damals entspricht die erhöhte Bedeutung, welche der Kunsttheorie im klassizistischen Zeitalter zuwächst. *Goethe* in Rom bildet sich eine eigene Kunsttheorie, hauptsächlich in der Nachfolge Winckelmanns und in Gesprächen mit dem tiefsinnigen *K. Ph. Moritz*. Der Freund und Propagandist Carstens, *Fernow*, entwickelt seine abstrakten, die Künstler abschreckenden Ideen in Anschluß an die Kantsche Philosophie und Terminologie. Gegen das klassizistische Dogma von der alleinigen Vorbildlichkeit der Antike wenden sich *W. H. Wackenroder* und *Friedrich Schlegel*, die der romantischen Kunstauffassung den Weg bereiten. In nachromantischer Zeit brachte das kunsttheoretische Denken in Deutschland niemand hervor, der einen Vergleich z. B. mit H. Taine oder nur mit Emile Zola zuließe. Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erreichen zwei deutsche Kunsttheoretiker wieder einen hohen Rang: *A. Hildebrand* und *C. Fiedler*. Der Gefahr, die der Kunsttheorie immer droht: sich ins Spekulative und Abstrakte zu verlieren, entgehen beide, indem sie, der eine als schaffender Künstler, der andere als Freund des Malers H. von Marées, in steter Verbindung mit dem schöpferischen Prozeß bleiben. Sowohl Hildebrand wie Fiedler ist es um das Problem der Form zu tun. Damit weisen sie bereits auf das 20. Jahrhundert voraus, in dem die formale Problematik für die Schaffenden an die erste Stelle rückt. Es sind wieder Künstler, von denen die entscheidenden Impulse für die Kunsttheorie der Gegenwart ausgehen: *Hölzel*, *Kandinsky*, *Franz Marc* und *Paul Klee*.

L. Z.



PAUL KLEE, SELBSTBILDNIS 1911

Dürer

„Ich halt . . . die Nätur für Meister und den Menschen Wahn für Irrsal."

•

„Je genäuer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint."

•

„Dann es gilt nit, daß man obenhin lauf und überrumpel ein Ding."

•

„Dann Niemand würd wohl wissen was ein gut Gestalt gibt, er wiß dann vor, was Ungestalt geb."

•

„Vor allen andern Dingen ist uns lieblich zu sehen ein schön menschlich Bild. Darum will ich an der menschlichen Maß anfahen zu machen."

•

„Dann ein guter Maler ist innwendig voller Figur, und obs möglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, all Weg etwas Neues durch die Werk auszugießen."

•

„Welches . . . durch die Geometria sein Ding beweist und die gründlichen Wahrheiten anzeigt, dem soll alle Welt glauben. Denn da ist man gefangen."

Joachim Winckelmann

Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.

•

Der edelste Kontur vereiniget oder umschreibet alle Teile der schönsten Natur und der idealischen Schönheiten in den Figuren der Griechen; oder er ist vielmehr der höchste Begriff in Beiden.

•

Alle Künste haben einen doppelten Endzweck: Sie sollen vergnügen und zugleich unterrichten . . .

•

Das Schwerste in allen Werken der Kunst ist, daß dasjenige was sehr ausgearbeitet worden, nicht ausgearbeitet scheint.

•

Der Pinsel, den der Künstler führt, soll in Verstand getunkt sein. . .

•

Die Farbe . . . sollte wenig Anteil an der Betrachtung der Schönheit haben, weil nicht sie, sondern die Bildung das Wesen derselben ausmachet, und über dieses werden sich Sinne, die erleuchtet sind, ohne Widerspruch leicht vereinigen.

Karl Philipp Moritz

Weil nämlich das Wesen des Schönen eben in seiner Vollendung in sich selbst besteht, so schadet ihm der letzte fehlende Punkt so viel als tausend, denn er verrückt alle übrigen Punkte aus der Stelle, in welche sie gehören.

•

Das Schöne will eben sowohl bloß um sein selbst willen betrachtet und empfunden als hervorgebracht seyn. – Wir betrachten es, weil es da ist und mit in der Reihe der Dinge steht; und weil wir einmal betrachtende Wesen sind, bei denen die unruhige Wirksamkeit auf Momente der stillen Beschauung Platz macht.

•

Denn so wie die Liebe die höchste Vollendung unseres empfindenden Wesens ist, so ist die Hervorbringung des Schönen die höchste Vollendung unserer tätigen Kraft – und die höchste Liebe muß wieder in Hervorbringung, in Zeugung, wo nicht in die süßeste Auflösung des liebenden Wesens hinübergehen.

•

Und von sterblichen Lippen läßt sich kein erhabeneres Wort vom Schönen sagen als: es ist!

Goethe

Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. (1772)

•

„Mit jedem Tritte überzeugte sich man mehr: daß Schöpfungskraft im Künstler sei aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Masse und des Gehörigen, und daß nur durch diese ein selbständig Werk wie andere Geschöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgetrieben wurden.“ (1775)

•

„Die Natur wirkt nach Gesetzen, die sie sich in Eintracht mit dem Schöpfer vorschreibt, die Kunst nach Regeln, über die sie mit dem Genie sich einverstanden hat“

•

„Wir wissen von keiner Welt, als in Bezug auf den Menschen. Wir wollen keine Kunst, als die im Abdruck dieses Bezuges ist.“

•

‚Das Genie begreift, daß Kunst eben darum Kunst heiße, weil sie nicht Natur ist.“

•

„Den Stoff sieht jedermann vor sich; . . . die Form ist ein Geheimnis den meisten.“

•

„Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heißt ihm sein Handwerk verderben.“

Heinrich Wilhelm Wackenroder

Blöden Menschen ist es nicht begreiflich, daß es auf unserer Erdkugel Antipoden gebe und daß sie selber Antipoden sind. Sie denken sich den Ort wo sie stehen, immer als den Schwerpunkt des Ganzen – und ihrem Geiste mangeln die Schwingen, das ganze Erdenrund zu umfliegen, und das in sich selbst begründete Ganze mit einem Blick zu umspielen.
Und ebenso betrachten sie ihr Gefühl als das Zentrum alles Schönen in der Kunst und sprechen wie vom Richterstuhle über alles das entscheidende Urteil ab, ohne zu bedenken, daß sie niemand zu Richtern gesetzt hat, und daß diejenigen, die von ihnen verurteilt sind, sich eben sowohl dazu aufmachen könnten.
Warum verdammt ihr den Indianer nicht, daß er indianisch und nicht unsere Sprache redet? Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland?
O so ahndet euch doch in die fremden Seelen hinein und merket, daß ihr mit euren verkannten Brüdern die Geistesgaben aus derselben Hand empfangen habt. Begreift doch, daß jedes Wesen nur aus den Kräften, die es vom Himmel erhalten hat, Bildungen aus sich heraus schaffen, und daß einem jeden seine Schöpfungen gemäß sein müssen. Und wenn ihr euch nicht in alle fremden Wesen hineinzufühlen und durch ihr Gemüt hindurch ihre Werke zu empfinden vermöget, so versucht wenigstens durch die Schlußketten des Verstandes mittelbar an diese Überzeugung heranzureichen. —

•

Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; — auch unter Spitzgewölben, kraus-verzierten Gebäuden und gotischen Türmen, wächst wahre Kunst hervor.

Conrad Fiedler

Jede echte Kunstübung wird, welchem Inhalte sie auch zugute kommen mag, doch immer nur ihre eigenen Ziele verfolgen. Unbekümmert um die Forderungen, die im Namen der zur Darstellung kommenden Stoffgebiete gestellt werden mögen, wird sie im Grunde doch nur danach streben, sichtbares Sein überhaupt zu bestimmterem und reicherem Ausdruck zu entwickeln.

•

Es ist klar, daß das Kunstwerk, wenn es eine durch den Künstler vollzogene Offenbarung der Natur sein soll, in der Überzeugungskraft seiner Erscheinung mit dem Natureindruck muß wetteifern können. Von Nachahmung ist hier nicht mehr die Rede und die Glaubwürdigkeit des Dargestellten kann nicht an der Übereinstimmung mit einem Naturvorbild gemessen werden. Das Kunstwerk muß an die Stelle der Natur treten; erst dann werden wir aufhören die Kunst durch die Natur sehen zu wollen; wir werden uns vielmehr der Kunst unterwerfen, damit sie uns die Natur sehen lehre.

Franz Marc

Was wir unter „abstrakter Kunst" verstehen. Was heute von abstrakter Kunst existiert, ist nicht viel und das Existierende ist Stückwerk und Gestammel. Es ist der Versuch, statt unsrer vom Weltbild erregten Seele die Welt selbst zum Reden zu bringen.

Die Dinge reden: in den Dingen ist Wille und Form, warum wollen wir dazwischen sprechen? Wir haben nichts kluges ihnen zu sagen. Haben wir nicht die tausendjährige Erfahrung, daß die Dinge um so stummer werden, je deutlicher wir ihnen den optischen Spiegel ihrer Erscheinung vorhalten? Der Schein ist ewig flach, aber zieht ihn fort, ganz fort, ganz aus eurem Geiste weg – denkt euch fort samt eurem Weltbild –, die Welt bleibt in ihrer wahren Form zurück und wir Künstler ahnen diese Form, ein Dämon gibt uns zwischen die Spalten der Welt zu sehen und in Träumen führt er uns hinter die bunte Bühne der Welt.
Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein, nach Befreiung von den Sinnestäuschungen unsres ephemeren Lebens ist die Grundstimmung aller Kunst. Ihr großes Ziel ist, das ganze System unserer Teilempfindungen aufzulösen, ein unirdisches Sein zu zeigen, das hinter allem wohnt, den Spiegel des Lebens zu zerbrechen, daß wir in das Sein schauen. Es gibt keine soziologische oder physiologische Deutung der Kunst. Ihr Wirken ist durchaus metaphysisch.
Nun treten, wie zu allen Zeiten, Maler auf den Plan, die als Selbstverständlichkeit ansehen, sich dieser neuen Formen malerisch bedienen zu dürfen; ja, sie denken gar nicht so weit. Ihr Auge begeistert und schult sich am Weltbild; es sieht an Stelle des alten Ornaments den Winkel und seine Hand malt so. Er braucht nicht Maschinen zu malen, er kann und wird innerlich sogar etwas ganz anderes wollen, aber sein Werk trägt äußerlich den Stempel der Maschinendynamik.
Wie ist es nur möglich, daß dieselben Menschen, die sich nicht über Dürers Arabesken oder die gotischen Gewandfalten zu wundern scheinen, wütend werden über die Dreiecke, Scheiben-, Röhrenformen unsrer Bilder? Müssen sie nicht voll sein von Drähten und Spannungen, von den wunderbaren Wirkungen des modernen Lichtes, von dem Geist der chemischen Analyse, die die Kräfte zerlegt und eigenmächtig verbindet? Das alles ist die äußere, sinnliche Form unsrer Bilder.

Paul Klee

Während der Künstler noch ganz Bestreben ist, die formalen Elemente so rein und so logisch zueinander zu gruppieren, daß jedes an seinem Platz notwendig ist und keines dem anderen Abbruch tut, spricht irgendein Laie, von hinten zuschauend, schon die verheerenden Worte: „Der Onkel ist aber noch sehr unähnlich!“ Der Maler denkt sich, wenn er disziplinierte Nerven hat: „Onkel hin, Onkel her! Ich muß nun weiterbauen . . .
Dieser neue Baustein, sagt er sich, ist zunächst wohl etwas schwer und zieht mir die Gewichte zu sehr nach links; ich werde rechts ein nicht unbedeutendes Gegengewicht anbringen müssen, um das Gleichgewicht herzustellen.“
Und er setzt hüben und drüben abwechselnd so lange etwas hinzu, bis die Waage nach oben züngelt.

•

Ich will hoffen, daß der Laie, welcher in Bildern nach einem von ihm besonders geliebten Gegenstand Jagd macht, im Bereich meiner Umgebung allmählich ausstirbt und mir von nun an höchstens als ein Gespenst begegnet, das nichts dafür kann. Denn man kennt doch nur seine eigenen gegenständlichen Passionen. Und man freut sich zugestandenermaßen unter Umständen sehr, wenn wie von selber im Gefilde ein uns vertrautes Gesicht auftaucht.

Aus Paul Klee: „Über die moderne Kunst“. (Verlag Benteli, Bern-Bümplitz 1945).

HUGO FISCHER

LEONARDO



Man hat Nikolaus den Cusaner, den Patriarchen der Neuzeit genannt. Dieser letzte mittelalterliche Denker und Politiker nimmt in der Tat alle wesentlichen Gedanken und Intentionen der Neuzeit vorweg: Parlamentárismus, wirtschaftliche Kalkulation, rechnendes Denken, Individualismus und Organisation. Entsprechend kann man Leonardo da Vinci den Patriarchen der Moderne nennen. Er ist der Begründer der „technischen" Mentalität, die seit 150 Jahren das Antlitz der europäischen Erde bestimmt. Nikolaus Cusanus beherrscht die Neuzeit gleichsam von der Außenseite der Kugel, Leonardo aber von der Innenseite her.

Im übertragenen Sinne können wir die Neuzeit als ein zusammenhängendes geistiges Reich betrachten, das, wie ein großer Staat, seine eigene Konstitution hat. Leonardo ist dann einer der wichtigsten der Gesetzgeber, die diesem Reich seine Konstitution geben. Das Reich der Moderne ist ein „technisches" Reich, und der Bildungsbeitrag Leonardos kann nicht wieder verlorengehen. Er ist einer der Schöpfer der modernen Zivilisation.

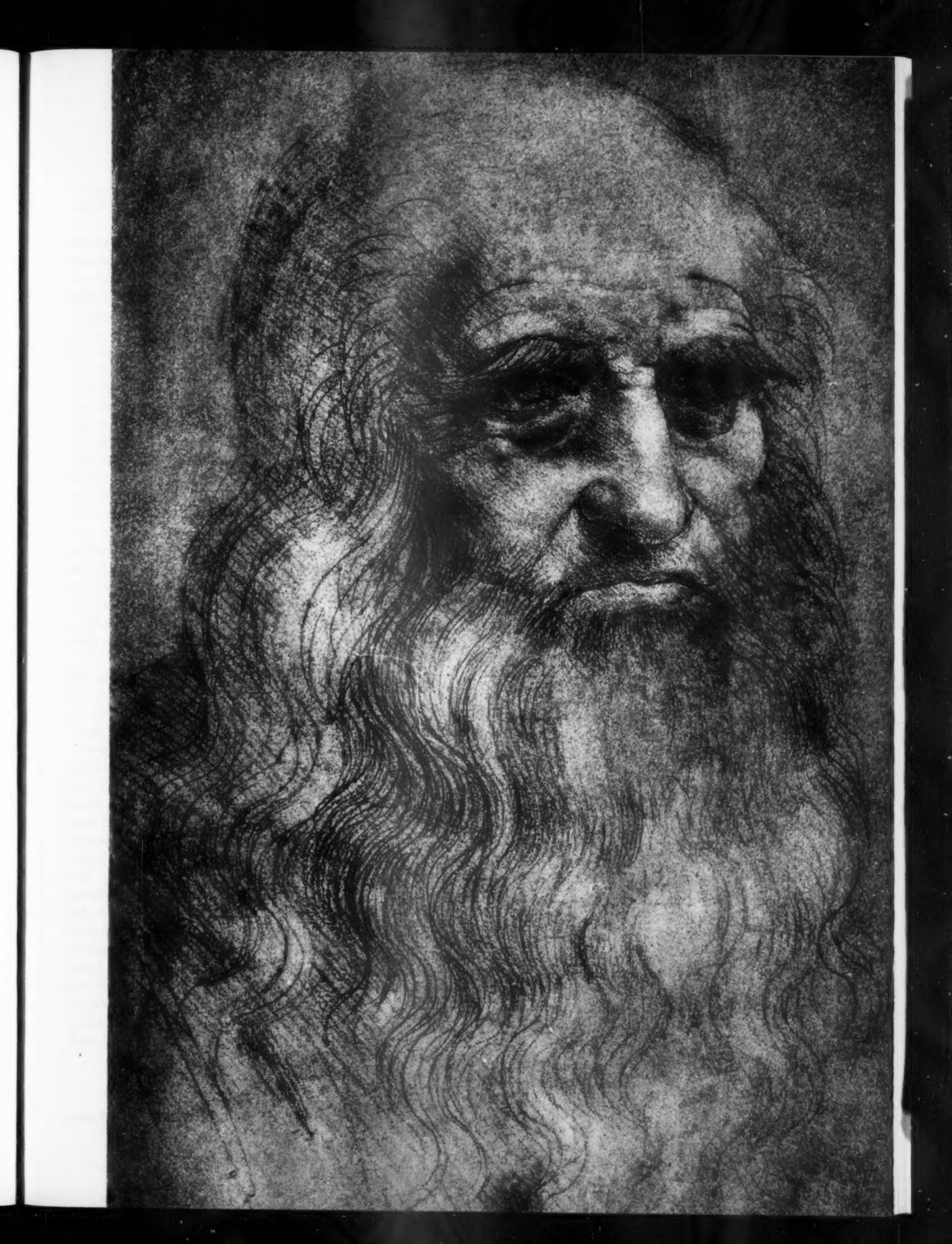
Leonardos Denken hat zwei Schichten. Es bewegt sich, einmal, überwiegend in der Schicht grundlegender Setzungen — als Naturwissenschaft — und zweitens, überwiegend in der Schicht der praktischen Anwendung — als Kunstwissenschaft. Die Begriffe Kunst und Technik sind dabei in der Renaissance noch nicht geschieden: „arte" bedeutet beides — wie in der Antike.

Der Grundbegriff in der Konstitution der modernen Welt ist der Begriff der Kraft. Ähnlich wie später Newton und Leibniz, faßt Leonardo die Kraft als eine mythische Wesenheit. Die Kraft der Schwere ist für Newton die einfache, allen Dingen gemeinsame Ursache, und sie begründet so die Rationalität aller Zusammenhänge: Aber sie ist selbst nicht Gegenstand einer rationalen Erklärung. Das Erscheinende ist für Leonardo, ähnlich wie für Newton, das Gewicht der Dinge, die Dinge haben ein erfahrbares Gewicht. Das Innere dieses Gewichts, das Wesen in allem Erscheinenden, ist die Kraft. Sie ist allgegenwärtig und all-ausfüllend.

Die Kunst hat ihre eigene vitale Struktur, ihr eigenes pulsierendes Leben. Jede tatsächliche Kraft hat nach Leonardo ein inneres Streben, zu wachsen, anzusteigen; aber mit dem Wachstum wächst auch ein inneres Streben der Kraft, sich zu verzehren, sich auszugeben, zu verschwenden. Die echte Kraft ist nicht geizig, sondern vornehm und großzügig. Die stärkste Kraft, etwa die des ausstrahlenden Radiums, ist demnach auch die am meisten verschwendende Kraft. Diese Eigenschaft der Kraft, liegt außerhalb der rationalen Berechnung, sie ist vielmehr ein Grundzug aller Vitalität. Der Zirkulation der Kräfte wohnt so ein un-ökonomischer Zug inne. Wenn die Kräfte ihrem eigenen freien Spiel überlassen sind, leben sie sich in diesem Rhythmus aus: „Immer wünscht die Kraft sich zu schwächen und zu verlöschen." „Von ganz klein, durch Zaudern, erweitert sie sich und entwickelt sich zu einer furchtbaren und wundersamen Macht." „Große Macht gibt ihr große Sehnsucht nach dem Tode. Sie verjagt mit Wut, was sich ihrem Ruine entgegenstellt" (Leonardo). Der Kreislauf der Kräfte ist ein Kreislauf von kinetischer und potentieller Energie, von Ausstrahlung und Entropie.

Jede Kraft beginnt mit der gewaltsamen Änderung eines Gleichgewichtszustandes, und insofern wohnt jeder Kraft ein Moment der Künstlichkeit oder „Technik" inne. Zur Definition der Kraft gehört ihr Anhub durch den Hebel äußerer Gewalt. Diese ändert

Leonardo da Vinci, Selbstbildnis



den Ruhestand des materiellen Systems und widerspricht der natürlichen Neigung der Dinge, in ihrem Zustand zu verharren. Die Initiative des Technikers widerspricht überall der Trägheit und Gewohnheit der Dinge und Menschen. „Kraft" — so lautet die suggestive Definition — „ist eine Macht geistig und unkörperlich und ungreifbar, die sich mit kurzem Leben in den Körpern erzeugt, die durch äußere Gewalt aus ihrer natürlichen Ruhe treten. „Jeder Teil von dem Element, das so von seiner Masse getrennt ist, begehrt auf dem kürzesten Wege zu ihr zurückzukehren." Die Wirksamkeit, Aktualität der Kräfte erhält sich nur so lange, als der künstliche Zustand der Störung des primitiven Gleichgewichts aufrechterhalten werden kann. Alle Dynamik, auch die der Zivilisation, ist etwas Künstliches, der Natur, der natürlichen Trägheit Abgetrotztes; und sie ist jetzt mit künstlichen Mitteln, technisch, aufrechtzuerhalten.

Wenn die Kraft die Dinge durchläuft, ändert sie die Dinge und sich selbst; sie gibt ihnen, wie Marionetten, die Ähnlichkeit des Lebens. Ähnlich wie die Welt der Maschinen hat die Welt der Natur eine künstliche, technische Lebendigkeit, weil Kräfte sie durchlaufen und in Spannung halten. Weil durch die Begegnung mit den Körpern und mit Systemen von Körpern immer neue Kraftimpulse entstehen, verzweigt sich jede Kraft, die die Dinge durchläuft. Die Kraft gibt, so sagt Leonardo wörtlich, den Dingen „Ähnlichkeit des Lebens, welches von wunderbarer Wirkung ist, in dem die Kraft alle die geschaffenen Dinge zwingt und in Form und Aufenthalt verwandelt, läuft sie zu ihrer eigenen Vernichtung und vervielfältigt sie sich immerfort durch ihre Ursachen." „Der Stoff entsteht aus dem Sterben der Bewegung — und wie in der Kraft der Bombarde —, die Bewegung durch den Tod der Kraft." Die moderne Kunst ist, im Unterschied zur Kunst aller anderen Kunst-Zeitalter, planmäßig von der Ratio, der suchenden, praktisch erprobenden und verknüpfenden Vernunft bestimmt. Die Kontrapunktik in der Musik, wie die Perspektivik in der Malerei bezeichnen die welthistorischen Wendepunkte. Da zunächst Kunst und Technik ungeschieden sind (besonders in der Form der mittelalterlichen Architekturtechnik), ist der erste Abschnitt in der Entwicklung der Kunst zugleich der erste Abschnitt der Entwicklung der modernen Technik. In seinen „Abhandlungen über die Malerei" hat Leonardo die Typik der modernen Kunst (und Technik) klargestellt, sie ist von einem systematisch dichten Geflecht von Regeln und rationalen Überlegungen bestimmt.

Die „Wissenschaft" der Malerei ist, wie jede moderne Wissenschaft, auch technologisch gemeint. Sie mündet wieder in der Wirklichkeit des menschlichen und natürlichen tatsächlichen Lebens, auf das sie ausgerichtet ist. Der Künstler gleicht nach Leonardo dem Ingenieur in dem Punkt, daß er durch denkende und erprobende Beobachtung und Konstruktion die Wirklichkeit mit neuen Bestandteilen bereichert. Diese neuen Bestandteile sind durch die Ratio herausdestilliert und werden von der Wirklichkeit adoptiert, sie heben die Tatsächlichkeit auf ein höheres Niveau. Die Wirklichkeit wird geistvoller, charmanter und lebensvoller.

Der Prozeß künstlerischer Produktion ist eine Verwirklichung geistiger und vitaler Zwecksetzungen mit Hilfe der suchenden und planenden technischen Ratio. Der Künstler gleicht Gott, dem großen Weltingenieur, der die Wesen, die er in seiner Welt haben möchte, nach seinem Bilde aussucht, kombiniert und lebensfähig macht. „Die Göttlichkeit, die der Wissenschaft des Malers innewohnt, bewirkt, daß sich der Geist des Malers zur Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geiste emporschwingt. Denn er ergeht sich mit freier Macht in der Hervorbringung verschiedenartiger Wesen — mannigfaltiger Tiere, Pflanzen ..."

Die Wissenschaft des Malers, seine Theorie, ist die Geburtshelferin der Praxis des tätigen Menschen. Die Berücksichtigung von Typik, Maß und Regel ist das Mittel, das, was die Natur ins Dasein stellte, durch künstlerische Technik neu zu erzeugen. „Notwendigkeit zwingt den Verstand des Malers, sich in den Verstand der Natur selbst zu verwandeln und zum Dolmetscher zwischen dieser Natur und der Kunst zu werden." Der Maler steht nach Leonardo auf einer höheren Stufe der Ratio als die anderen Künstler. Vom Dichter unterscheidet ihn eine höhere künstlerische Effizienz: er ist mit den Mitteln der Perspektivik und Farbengebung imstande, die leibhaftige Wirklichkeit der Dinge selbst zu zitieren, mit den zauberischen Effekten, die Wirkliches auf Wirkliches ausübt. Das schöne Bild einer tatsächlichen schönen Wirklichkeit, z. B. einer fernen abenteuerlichen Landschaft, entführt uns in die tatsächliche Landschaft und läßt uns unsere Umgebung vergessen. Der Bildhauer hat eine ähnliche Effizienz wie der Maler, er zitiert die Wirklichkeit selbst, aber er steht auf einer nied-

Anghiarischlacht, Zeichnung von Rubens, nach Leonardo da Vinci



rigeren Stufe der Ratio — dieses „Verstandes der Künstler, der sich in den Verstand der Natur selbst verwandelt —". „Der Bildhauer wird von der Natur des Runderhabenen unterstützt, das Schatten und Licht selbst hervorbringt. Der Maler aber muß dieselben erst durch seine hinzutretende Kunst an den Stellen hervorbringen, an die die Natur sie mit Grund auch setzen würde..." Die Malerei ist in vollerem Sinne Technik, Erzeugung der natürlichen Wirklichkeit durch die Ratio, als die Skulptur, die streckenweise die tatsächliche Natur für sich selbst reden läßt, und die „nur die Linearperspektive verwendet", nicht die der Farben.

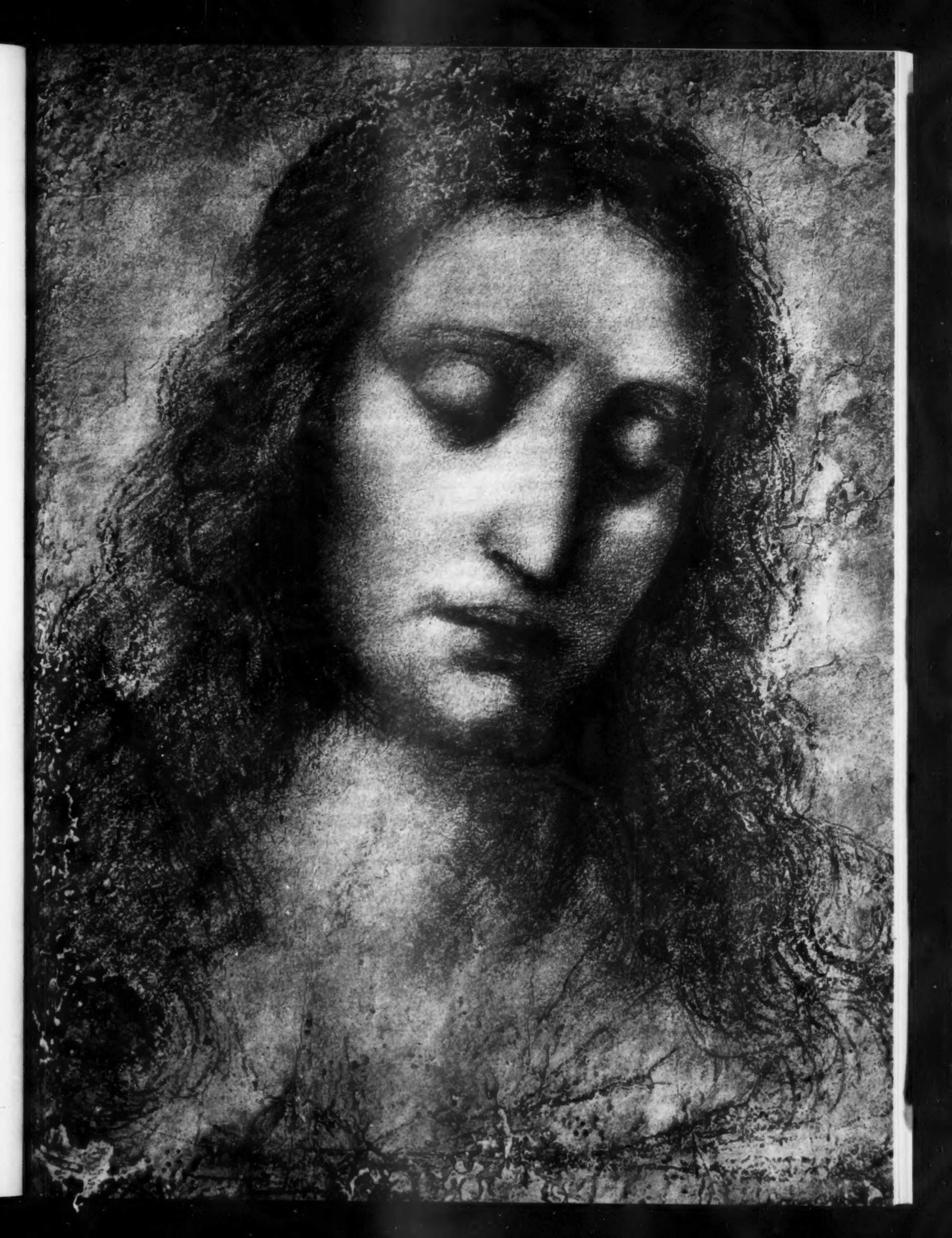
Im Falle des Malers schließt sich die Vielfalt der rationalen Mittel zu einer ganzen Wissenschaft zusammen, das ist der erste Punkt hinsichtlich seines technisch hohen Niveaus. Der zweite Punkt ist: Die Wissenschaft der Malerei ist eine originäre und authentische Wissenschaft, sie ist als Wissenschaft der Perspektive die Quelle der modernen Wissenschaft par exellence, der Astronomie, der physikalisch-mathematischen Naturwissenschaft. Die moderne Wissenschaft ist, nach diesem ihrem Bahnbrecher, aus dem Geiste der Renaissancekunst geboren. „In der Astronomie ist kein Stück, das nicht Verrichtung der Sehlinien und der Perspektive, der Tochter der Malerei, wäre... Denn der Maler ist derjenige, welcher aus Notwendigkeit seiner Kunst selbst Perspektive hervorgebracht hat, und die Astronomie kann allein für sich ohne Linien nicht betrieben werden." Der Maler hat nach Leonardo eine „zehnfältige Überlegenheit, mit der er seine Werke beendet, nämlich: Licht, Dunkelheit, Farbe, Körper, Figur, Lage, Örtlichkeit, Entfernung, Höhe, Bewegung, Ruhe". Hinzu tritt eine Ratio bleibender konkreter Situationen. Es gibt technische Anweisungen, wie man eine Schlacht, einen Sturm malen muß, es gibt eine Notwendigkeit im Zufälligen, und es müssen da dauernde realistische Requisiten aufnotiert werden, exakte typische Details beobachtet und festgehalten werden. Phantasie und Wirklichkeit berühren sich auf einer asymptotischen Linie. Die schöpferische Phantasie des Künstlers benützt die Requisiten, Arrangements, Relationen der tatsächlichen Wirklichkeit, wie die Sprache der Poeten die Buchstaben des Alphabets, die Gesetze der Wortbildung, Grammatik und Syntax benützt. Das technische Erzeugnis berechnet die tatsächliche Wirklichkeit — das ist auch in der außerkünstlerischen Technik der Fall. Eine Maschine hoher Effizienz ist ein vollkommeneres, schöneres, sinnvolleres Gebilde als die Erze, Hölzer, Hebelwirkungen und sonstigen Patente und Materialien, aus denen sie sich zusammensetzt. Die neue Wirklichkeit, die durch das Filter der menschlichen Intelligenz und Geschicklichkeit hindurchging, ist lebensvoller, mächtiger, reicher, geistvoller als der alte Tatsachenbestand, in dessen Zusammenhang diese Wirklichkeit noch fehlte.

Unter diesen technischen Mitteln ist die Perspektive das zentrale und wissenschaftlich originäre, sie ist „Leitseil und Steuerruder der Malerei", und die „Wissenschaft der Sehlinien hat die Wissenschaft der Astronomie geboren". Die Perspektivik hat drei Hauptteile. „Der erste enthält nur die Linienbezeichnungen der Körper; der zweite handelt von der Abnahme der Farben in den verschiedenen Abständen; der dritte vom Verlorengehen der Fügung der Körper in verschiedenerlei Entfernung."

Die Perspektivik ist gewissermaßen die Wissenschaftlichkeit in der Wissenschaft der Malerei, die Seele ihrer Ratio, „Leitseil und Eingangstür der Theorie". Sie reguliert maßgebend die Rekonstruktion des Zusammenhanges der Wirklichkeit innerhalb des Kunstwerkes. In ihr ist das aus der augenfälligen Wirklichkeit herausgegriffen, was die Komposition dieser Wirklichkeit durchführen läßt.

Insbesondere innerhalb der Technik der Perspektivik ist es eine laufende Korrelation, in deren Form die erscheinenden Dinge in jedem Punkte rational faßbar oder durchrationalisiert sind. Es ist die gesetzmäßige Korrelation zwischen der Änderung der Entfernung und der des Bildes. Das Gesetz dieses Verhältnisses gilt überall im Weltenraum, es ist gewissermaßen der Zipfel, an dem sich die Rationalität der Erscheinungswelt immer wieder fassen läßt. Das Auge des Künstlers sucht auf Grund seiner eigenen Struktur perspektivische Verhältnisse in allen Dingen; dieses Auge ist auf Grund seiner eigenen Veranlagung auf Perspektive aus, es findet seine eigene Ordnung wieder und entdeckt eine unendliche Fülle von sinnvollen Beziehungen in allem Wirklichen; alles Wirkliche ist von schönen Rhythmen und Proportionen durchsetzt. Das Organ für Perspektivik ist der Zauberschlüssel, der die Schönheit der Dinge erschließt, und der Zauberstab, der diese Schönheit wieder ins unmittelbare Leben zaubert. Das Nächste, das Nahe, das Ferne, das Unendliche sind mit einem Schlag übersehbar, wir

Leonardo da Vinci, Christus



verlieren uns vom einen ins andere, alle Dinge haben ihre perspektivische Nuance in Schatten und Farbe, ihre Weite und Tiefe in einer reichen Szenerie. Der Raum ist selbst dynamisch, mit seinen Verkürzungen und fließenden Linienzügen, und wir fühlen uns zugleich beruhigt und beseligt, weil wir diese sinnvollen Beziehungen und ihre Gegenwart überschauen. Diese Ruhe in der Dynamik, diese Gefaßtheit gehört zum Charme der schönen Wirklichkeit. Die Perspektivik ist gleichsam der Kunstgriff, mit dem uns jede schöne Wirklichkeit berauscht. — Schönheit ist ja eine Form des Rausches, des Sich-Selbst-Verlierens in einem volleren Sein. Am „Bande" der Perspektivik zieht die schöne Szenerie uns nach und nach in ihren Bann, ähnlich wie uns im Akustischen eine rhythmische Abfolge in die akustische Wirklichkeit hineinzieht und so berauscht. „Die ersten Dinge, die sich verlieren, wenn man sich von den schattentragenden Körpern entfernt, sind die Umrisse der Körper. Darauf, in mehr Entfernung, verliert man die dunklen Zwischenräume, welche die nebeneinander befindlichen einzelnen Teile trennen. Als drittes verliert sich (bei Menschen) die Dicke der Beine unten beim Fuß, und so der Reihenfolge nach alle kleinen Partien, derart, daß in weiter Entfernung nichts übrigbleibt als eine ovale Masse von unbestimmter Figur." Im effektiven Kunstwerk stellt der Maler mit einem Schlage mehr solche Verhältnisse dar als er selbst überblicken konnte. Die „Schönheit" des Kunstwerkes besteht einzig in der „Gesamt-Verhältnismäßigkeit der erwähnten zusammengefügten Teile", und der Maler hat es, im Gegensatz zum Poeten, in seiner „Macht, gleichzeitig verschiedene Dinge zu sagen, wie z. B. die Verhältnisharmonie der Malerei, die sich gleichzeitig aus verschiedenen Gliedern zusammenfügt, deren süße Schönheit im nämlichen Augenblick zusammen beurteilt wird."

Die Effizienz in der künstlerischen Technik wird an dem Genuß der erzielten Schönheit gemessen, an der zauberischen und bezaubernden Wirkung, die das Kunstwerk ausübt. Durch die Malerei „werden Liebende bewegt, dem Bildnis des geliebten Gegenstandes zugewandt, zur nachgeahmten Malerei zu reden; durch sie werden die Völker erregt, mit heißen Gelübden die Bilder der Götter aufzusuchen." Es spielt keine Rolle, auf wen die neugeschaffene Wirklichkeit wirkt, der Maler erprobt ihre Effizienz auch an seinem eigenen Leib und Geiste; er schafft sich eine Welt, die ihm selbst neue Lebensinhalte und Reize gibt: „Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr darüber, sie ins Dasein zu rufen. Alles, was es im Weltall gibt, ... er hat es, zuerst im Geist, dann in den Händen." Ziel und Sinn der Kunst ist nicht so sehr das interesselose Wohlgefallen. Der Künstler hat selbst Intentionen, er will die Sphäre der wirkenden und reagierenden Dinge mit neuen Wirkungen bereichern. Die Szenerien, die Menschen, die Architekturen, die er erfindet, erhöhen den Zauber des Daseins. Die letzte Station, bei der der Maler anlangt, ist gerade die unmittelbare Existenz der Dinge, nicht, wie die Idealisten meinen, die Idee dieser Dinge. Der Maler beginnt und endet mit der tatsächlichen Existenz außerhalb des Kunstwerkes. „O wunderbare Wissenschaft, du erhältst die hinfälligen Reize der Sterblichen am Leben, so daß sie in dir größere Dauer besitzen als in den Werken der Natur, die unaufhörlich von der Zeit, die sie zu dem ihnen bestimmten Alter geleitet, verändert werden." In ihrer technologischen Effizienz ist die Malerei in diesem Punkte der Musik überlegen, die „unmittelbar nach ihrer Hervorbringung erstirbt."

Seine eigene Naturphilosophie nennt Leonardo „mechanische Philosophie", denn ihr Gegenstand sind die bewegenden Kräfte in der Dynamik der Natur. In seiner Naturphilosophie betrachtet Leonardo die Welt von der Seite der bewegenden Kräfte, in der Wissenschaft der Malerei von der Seite der erscheinenden Bewegtheit, die durch die Ratio und Technik des Künstlers rekonstruiert wird. „Ihrem Inhalt nach, nach der Berechnung von Bewegungsgrößen und mechanistischen Verhältnissen, ist die Malerei mechanistische Philosophie."

Mit dem Steuer und Leitseil der Perspektive verbreitet sich die Malerei „über die Flächen, Farben und Figuren sämtlicher von der Natur geschaffener Dinge, und die Philosophie dringt ins Innere selbiger Körper ein, indem sie deren eigentümliche Kräfte in die Betrachtung zieht. Sie wird aber nicht mit solcher Wahrheit gesättigt wie der Maler, welcher der Körper erste Wahrheit selbst beim eigenen Wesen erfaßt, denn das Auge täuscht sich weniger als der Verstand.." Die Malerei bringt, mit ihrer Technik und mit der dem Auge innewohnenden Ratio, das Spiel der Kräfte, die Dynamik der Welt mit dem Zauber ihrer vollen Körperlosigkeit und ihrer Atmosphäre zur Praesenz.

MAX STECK

MATHEMATIK UND KUNST

Überall entdeckt man Symmetriegestalten, angefangen bei den einfachsten mathematischen Körperlichkeiten bis zu den kompliziertesten Raumgruppen als Kristallformen, deren Symmetriegestalt und Symmetriegehalt man nur mit den Mitteln der mathematischen Gruppentheorie als solche „Gesetzlichkeiten des Geistes" erkennen kann, in gleicher Weise, wie man die Mannigfaltigkeit der Kristallgestalten der Natur allein mathematisch in einer gruppentheoretischen Geistordnung beherrscht, die alle diese tausendfältigen Symmetriemöglichkeiten realiter zur Geltung bringt und in der mathematischen Anordnung als die „Metaphysik der Gruppe" mathematisch faßt, wie es Andreas Speiser zuerst gezeigt hat. Die gesamte abendländische und orientale Ornamentik untersteht diesem Prinzip der Symmetrie des Geistes und ist in der mathematischen Operation der Gruppentheorie theoretisch zu beherrschen und geistig und seelisch zu meistern, wie ebenfalls Speiser zuerst gezeigt hat. Gebilde von unerhörter künstlerischer Schönheit sind in der Ornamentik zu finden, und die Kunst wird sich an sie erst wieder wagen können, wenn sie die Mathematik der Gruppe des Ornamentes verstanden und in ihrer Substanz ausgeschöpft hat. Es geht dem Betrachter, wenn er das Symmetrieprinzip des Geistes zur Anwendung bringt und sich seiner bedient, der Sinn für die räumliche Ornamentik auf, in der z. B. die Gotik die kompliziertesten Körperlichkeiten des Raumes geistsymmetrisch-schöpferisch bezwungen hat, wofür das schönste bekannte Beispiel die übereinander gestellten Prismen des Turmhelms des Straßburger Münsters sind. Diese Meisterung der Raumgruppen mit Hilfe der „Symmetrien" erfolgt nicht nur im Maßwerk, wo es ganz offensichtlich ist, sondern ebensosehr auch in der Vielfalt und Anordnung der Gewölbe und Gewölbeformen und -Typen, der Leibungen, der Kapitelle, der Säulen usw. Sie erfolgt schon im Grundriß des Bauwerks bis ins Detail. Die ganze Lebendigkeit und Innengerichtetheit der mittelalterlichen Bauhütte und der Bauhüttengeometrie, zu der ich forschungsmäßig im Anschluß an eine neu aufgefundene Handschrift von Dürer ganz neue, bedeutsame Beiträge vorlegen könnte, die Verinnerlichung dieser Kunst, ihre Teilhabe am Ewigen, am Kosmischen, am Metaphysischen, am göttlichen Sein schlechthin, ergreift in der mathematischen Gestaltenwelt und ihrer geistsymmetrischen - polaren künstlerischen Anordnung die Seele. Der Geist und seine Seele haben dies alles geplant, geschaffen und schöpferisch gehoben aus den Bereichen der Idee. Und deshalb vermittelt das künstlerische Erlebnis in der schöpferischen Nachformung all dies wieder, und man wird gewahr, daß Besinnung auf den Sinn und die Bedeutung geht, daß die Vermittlung der polarsymmetrischen Spannungen der Seele und ihrer Umsetzung in Symmetriegestalten in der Kunst — in der Mathematik durch die „Gleichung" und auch in der Natur — durch eine gleichsam „ewige Mitte" vollzogen und hergestellt wird, durch die das Schöpfertum des Menschen in die Schöpfung Gottes, in den Kosmos und in das Universum eingebunden ist. Die Ausgewogenheit und Ebenmäßigkeit, die Maß- und Formgerechtigkeit, die Harmonie in der Kunst — die Notwendigkeit der Kunst — wird durch das Symmetrieprinzip des Geistes im Innern zur Gewißheit. Hinter all diesem steht Mathematisches, steht die mathematische Denk- und Anschauungsweise, steht der schöpferische Geist und seine Seele, die mit dem Ewigen durch geheime Mutterbänder und Lebensstränge verbunden sind.

Nicht anders ist es etwa in der Malerei. Auch hier waltet jenes übergreifende Symmetrieprinzip des Geistes und seiner Seele, dessen Struktur mathematischer Natur ist. Immer läßt es sich im wirklich künstlerischen Gemälde aller Zeiten nachweisen; es läßt sich immer die harmonisch polar-symmetrische Anordnung, Entgegensetzung und Auswägung der malerischen Themen und der Gestaltenwelt der Seele im Gemälde aufzeigen, in rechts und links im Bilde, in oben und unten, in unten und oben, im Mittelgrund und in der Mittelgründigkeit, im Vorn und Hinten, im Auf und Ab der Linienführung, in der sparsamen

oder reichen Verwendung der Farbe und der übrigen malerischen Ausdrucksmittel, in der Pinselführung und in der Spachtellage. Symmetrie des Geistes allüberall in Gestalt, Form, Farbe und ihrer Anordnung, ihren Tönen, die wirklich wie Musik tönen und Harmonie erklingen lassen. Mathematik im Gemälde in der harmonischen Durchformung von allen seelischen Bezügen, die das Gemälde zum Ausdruck bringen will, angefangen bei den Stimmungsgehalten der Landschaft und ihrer umgreifenden Einbindung des Menschen in die Natur bis zu dem höchsten seelischen Ausdruck im Porträt und zur Charakteristik der Persönlichkeit durch wenige Striche und Farben, in der polaren Spannung von Irdischkeit und Ewigkeit durch Mittlerelemente, die thematisch kosmische Musik, Sphärenmusik, zum Tönen in uns bringen. Mathematik im Gemälde in den Ordnungen der Licht- und Schattengebung, die ihrerseits strengen mathematischen (Gleichheits-)Gesetzen der geometrischen Optik folgen, verklärt und gleichnishaft symmetrisch gesteigert durch die Farben vom reinsten Licht der Sonne bis zu den Fernen der göttlichen Dämmerungen.

Man könnte das Symmetrieprinzip des Geistes, das die Elemente der mathematischen Denk- und Anschauungsweise in den Künsten vollgültig als den „Grund" — den metaphysischen, nicht den logischen Grund — der inneren Gemeinsamkeiten von Mathematik und Kunst faßt, auch besonders in den musischen Künsten, in der Musik und in der Dichtung zeigen. Es ist das Wissen darum auch gerade in den musischen Künsten mehr bekannt, und etwa im Chor des griechischen Theaters, in den Ambrosianischen und Gregorianischen Lobgesängen, in der Musik der Choräle mit den z. T. alten Tonarten des Phrygischen, Lydischen usw., in der Kontrapunktik der Fugen, in den klassischen Formen der Sonate und Symphonie usw. ist die Symmetriegestalt der Themen und Gegenthemen, ihre Hinaufnahme in die Dominante, ihre Herabnahme in die Subdominante, das symmetrische Spiel des Auf und Ab in der Variation der Themen, in ihrer Durchführung in den Tongeschlechtern Dur und Moll manchmal so offensichtlich, daß man sie nicht erst zu beweisen und auf die mathematische Struktur hinzulenken braucht. Besonders bei Bach, bei Händel und den alten Meistern braucht man dies Symmetrienspiel der Harmonik nicht erst darzustellen. Bei Mozart ist es ebenso evident. Bei Haydn in der Gestaltung und Komposition seiner Kanons, wo ein musikalisches Motiv mehrfach in besonders ornamental-harmonisch-symmetrischer Weise zur Interferenz gebracht und gegenseitig überlagert wird, mit denen Haydn sogar sein Zimmer tapezieren wollte, um diese Symmetrieformen immer vor sich zu haben und auf sich wirken lassen zu können, ist es auch bekannt. Die klassische Großform der Sonate bei Beethoven ist ein einziges mathematisches Symmetrienspiel. Nicht anders ist es etwa bei dem letzten großen Symphoniker Bruckner. Zahlreich findet man dies Symmetrieprinzip in den Liedern Schuberts, bei Hugo Wolf, bei Brahms usw. Die Symmetrieformen sind es, an denen man die Meister in ihrer spezifiischen Gestaltung erkennt und die weitgehend ihren persönlichen „Stil" bestimmen, ihre musikalische und überhaupt ihre künstlerische Eigenart legitimieren. Niemand wird die Musik Mozarts mit derjenigen Beethovens verwechseln, niemand die Schöpfungen Bachs mit denen Händels, niemand Haydn mit Schumann usw. Und daß diese Verwechslungen unmöglich sind, das ist durch die „Symmetrien" bedingt. Auch Wagner und Liszt haben diese Symmetrieformen nicht gesprengt, wie man ehedem glaubte, sondern folgten den nämlichen Gesetzen des Schaffens, mußten ihnen folgen dem allgemeinen Geistgesetz gemäß, welches das Symmetrieprinzip darstellt —.

In der Dichtung ist es nicht anders. Auch bei Goethe sind diese Zusammenhänge neuerdings erforscht worden und in Verbindung gebracht zu seinen Grundideen, wie er sie für die Pflanzen- und Tierwelt erarbeitet hat, um sie in seinen Metamorphosenlehren niederzulegen und in der Farbenlehre zu erproben. Man denke auch bei diesen Symmetrien in der Dichtung an die Schöpfungen R. M. Rilkes, besonders an sein „Stundenbuch" und an seine „Duineser Elegien" usw. Wir wollen die harmonische Kontrapunktik an einem kurzen Beispiel bei Rilke aus dem „Stundenbuch" zeigen:

> Wir bauen an dir mit zitternden Händen
> Und wir türmen Atom auf Atom.
> Aber wer kann dich vollenden, du Dom?
> Werkleute sind wir, Knappen, Jünger, Meister,
> Und bauen dich, du hohes Mittelschiff.
> Und manchmal kommt ein ernster Hergereister,
> geht wie ein Glanz durch unsere hundert Geister
> und zeigt uns zitternd einen neuen Griff.

Das „eine" ist hier der „Mensch", das „andere" „Gott", die „Mitte" aber „ein ernster Hergereister"

ein schöpferischer Gestalter, der die Synthese und den Einklang von Mensch zu Gott findet und zieht, der Künstler kat exochen. Das Symmetrieprinzip ist da in den „zitternden Händen", mit denen wir an Gott bauen, und in dem „neuen Griff", der uns „zitternd" vom Künstler gezeigt wird, um überhaupt weiterbauen zu können; es ist da in den „Atomen", die wir „türmen" und in dem „Dom", den wir „vollenden" wollen usw.

Und doch, so wird man sagen, schafft der Künstler nicht in dieser denkerischen Bewußtheit, wie sie hier zum Ausdruck gekommen ist. Man wird einwenden, das alles sei die persönliche Deutung einiger weniger Forscher, und der Künstler hätte sicher nicht an solche Dinge gedacht, wie sie hier vorgebracht worden sind, als er sein Werk schuf. Aber dieser Haupteinwand ist in Wahrheit nur ein Beweisgrund mehr für die Wirksamkeit des Waltens des Symmetrieprinzips des Geistes und seiner Seele in allen Künsten. Denn der Künstler hat es gar nicht nötig, an irgendeine „Deutung" zu denken, wenn er schöpferisch tätig ist; er hat bereits alles ohne Denken und gibt aus diesem seinem Haben, was ihn und seine Seele selbst bewegt. Aber daß man es dann hinterher im Nacherlebnis seines Werkes aus diesem wieder ersehen und erschauen und erhören kann, daß man es sogar im mathematischen Sinne nach-denken kann, daß diese Möglichkeiten des Nachschaffens im Geiste und seiner Seele überhaupt bestehen und vorhanden sind, das beweist gerade, daß diese Geistsymmetrien in der künstlerischen Schöpfung da sind, da, insofern sie objektives Gebilde des Geistes und seiner Seele geworden ist und sich vom Menschen, der sie geschaffen, gelöst hat und uns allen gegeben worden ist. Das Kunstwerk ist in die vom Menschen geschaffene Wirklichkeit eingetreten, es hat sich selbst „objektiviert" und ist damit selbst zum Spannungspol zwischen dem Menschen und damit auch zwischen Gott geworden. Das Ewige im Kunstwerk ist und bleibt objektiver Geist, und es ist ein Wert, der mit ihm der Welt geschenkt worden ist. Und diese Position beweist gerade die Existenz der inneren Gemeinsamkeiten der Mathematik und der Künste.

Die Einwände gegen diese Auffassung sind nur insofern begründet, als der Künstler in der Tat meist unbewußt schafft, formt und prägt. Sie treffen aber keineswegs den Kern des Schöpferischen und die Substanz des künstlerischen Seins, um die es uns ausschließlich geht. Denn der Künstler hat alles dies im Geiste und in seiner Seele „untergründig", wenn er darum auch nicht im einzelnen „weiß". Sein Haben ist mehr dem Glauben als dem Wissen verbunden, sein Tun mehr dem Sein als dem Werden, sein Werk mehr dem Geiste, der Ideen bewegt, als der Natur, in der sie Gott „realisiert" hat. Denn der Künstler schafft trotzdem ausschließlich nur aus dieser seiner Substanz, die er wirklich und wahrhaft hat. Die Physis ist ihm gleichsam nur der Stoff für die Metaphysis, auf die sein Streben gerichtet ist. Denn dies sein Haben ist mit Notwendigkeit dem Sein verbunden, dem Ewigen schlechthin.

Und mit dieser Bindung an das Sein ist der Künstler und sein Werk notwendig der mathematischen Denk- und Anschauungsweise anheimgegeben. — Diese Beweisführung ist unbestreitbar, obwohl sie ins Irrationale, Überrationale und Metaphysische ausgreift. Und das Symmetrieprinzip des Geistes ist damit als umfassendes Geistgesetz genau so beweisbar und bewiesen, wie etwa der pythagoreische Lehrsatz beweisbar und bewiesen ist. Die Entdeckung dieses Geistgesetzes der allgemeinen „Symmetrie" als Prinzip des schöpferischen Geistes und seiner Seele wird die Möglichkeit einer ganz neuen Kunstbetrachtung eröffnen, wie sie auch dazu befähigt ist, die mathematischen Wissenschaften unlöslich mit den Künsten zu verbinden.

Damit aber tritt die Kunst in den Rang und in die Sphäre des Notwendigen. Sie erhält die Dignität der schöpferischen Leistung von diesen durch das Symmetrieprinzip des Geistes bereitgestellten mathematischen Elementen aus, die ihre inneren Gemeinsamkeiten mit der Mathematik dokumentieren.

Die Kunst ist verschwistert mit der Mathematik durch dies Prinzip des Schöpferischen. Und diese Bindung ist unabdingbar — notwendig — und als Geistgesetz das Kriterium des Schöpferischen in der Mathematik sowohl, als auch in der Kunst. Die ontologische Substanz beider ist darin im Hegelschen Sinne „aufgehoben". Das ontos on, das Sein des Seins, hat in diesem Geistgesetz seinen Brennpunkt. Und diese ontologische Substanz ist es, die uns das künstlerische Erlebnis bringt und uns die Findung der Sinntiefen der Kunst wie der Mathematik ermöglicht. Sie ist es, die uns die mathematische Gestalt in Raum und Zahl vergleichnist. „Mathesis est scientia imaginabilium", hat Leibniz gesagt. — „Die Mathematik ist die Wissenschaft vom Vorstellbaren." — Hält man dies zusam-

men mit der prägnanten Formulierung Mignots „Ars sine scientia nihil est", so wird jetzt klar und man wird diese Klarheit spüren, worin die inneren Gemeinsamkeiten der Mathematik und der Künste gelegen sind: Denn das Vorstellbare ist in der Lebendigkeit des schöpferischen Tuns Bewußtsein des Seins schlechthin, das immer aus einem Einen und einem Anderen in Zusammenhang mit einer Mitte unserem Geiste und seiner Seele in Erscheinung tritt, also die schöpferische Form der „Symmetrie" hat. Idee und Erscheinung heißen das eine und das andere bei Platon und im idealistischen Denk- und Anschauungskreis des Abendlandes; die Mitte heißt Dialektik und Metaphysik als Ontologie. Sinn und Name, Wesenhaftigkeit (usia) und Meinung (doxa) sind die anderen Pole, deren Mitte die Entelechie des Aristoteles und die Empirie der empiristisch-rationalistischen und mechanistischen Denk- und Anschauungskreise des Abendlandes ausmacht.

Denn die Kunst ergreift das Vorstellbare im übergreifenden Gleichnis, das die Irdischkeit mit der Ewigkeit pclt, Glauben und Wissen zu einer Einheit zusammenfügt, Mensch und Gott in gegenseitige Nähe bringt und sie alle zum seelischen Erlebnis hinaufsteigert. Das Schöpferische in der Kunst ist Mathematik; das Schöpferische in der Mathematik ist Kunst! So möchte man es apodiktisch formulieren. Und dies ist so, weil in der Koppelung des Wahren mit dem Schönen das ganze Sein beschlossen liegt.

Indem sie beide, Mathematik und Kunst, im schöpferischen Tun die Wert- und Wunderhaftigkeit neuer Anschauungen und Begrifflichkeiten aufdecken, steigern sie im polaren Verfahren des Symmetrieprinzips des Geistes das Sein in die Bewußtheit des Vorstellbaren hinauf. Sie rühren mit ihren objektiven Schöpfungen an das Absolute, indem sie aus dem Relativen die Universalität, das Generelle, das Höchstallgemeine durch ihre Schöpfungen ergreifen und uns den Einzelfall zum Typus werden lassen. Es gibt für diesen Sachverhalt ein schönes und tiefes Wort von Goethe, das diese geistigen und seelischen Standorte symbolisiert und im Gedanken vollgültig faßt. Es lautet:

„Was ist das Allgemeine? — Der einzelne Fall.
Was ist das Besondere? — Millionen Fälle."

Die Substanz der inneren Gemeinsamkeiten von Mathematik und Kunst als allgemeines Symmetrieprinzip des Geistes und seiner Seele, als wahrhaftes Geistgesetz, herauszubringen und hin- und darzustellen, stößt im Verständnis heute immer noch auf bedeutende Schwierigkeiten. Die Gründe hierfür möchte ich in einem kleinen historischen Exkurs darlegen und dabei einige Ausblicke für die Gestaltung der Kultur des Abendlandes jetzt und für die Zukunft geben. Bereits im 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Aufklärung, hat es angefangen, daß sich Mathematik und Kunst voneinander mehr und mehr entfernten. Zahlreich sind die Beweise und Dokumente dafür. Und dieser Prozeß war stetig und fortschreitend bis auf den heutigen Tag. Die Gründe für diesen Gang der Dinge sind klar und liegen heute offen zutage. Man muß sie in bestimmten philosophischen Auffassungen sehen, die in der Aufklärung seit den Zeiten der antiken Sophisten erstmals wieder Boden gewannen und dann ihren sogenannten Siegeszug in der Wissenschaft und in der Kunst angetreten haben. Nicht nur in der Wissenschaft und in der Kunst, sondern auch in den gesamten geistigen und seelischen Lebensbezirken des Abendlandes und der abendländischen Völker. Will man die Standorte dabei kurz umreißen, so ist zu sagen, daß alles Materiale und alle Inhaltlichkeit des Geistes und sein r Seele zugunsten des Formalen zurückgedrängt und eine Synthese von Form und Inhalt als sinnvolle Einheit und Ganzheit des Seins auch schon gar nicht mehr versucht wurde. In den Wissenschaften sprechen wir bei diesen Strömungen von Formalismus, Nominalismus, Positivismus und Materialismus; in der Kunst vom Standpunkt der Dekadenz des l'art pour l'art.

Ehedem aber waren Mathematik und Kunst Geschwister und wußten um ihr gemeinsames Los, ihre gemeinsame Bestimmung und ihr gegenseitiges Geben und Nehmen. Es waren bekanntlich die Griechen, die einen Kanon der Proportionen des menschlichen Körpers geschaffen haben, in dem das Verhältnis des goldenen Schnittes oder der stetigen Teilung die zentrale Rolle spielte. In der Renaissance feierte dieser Kanon als „divina proportione" — als die göttliche Proportion (Lucca Paciolis Werk gleichen Titels möge hier genannt werden) — seine Auferstehung, und das Verhältnis der sectio aurea wurde in allen bildenden Künsten das maßgebende und das bis ins Detail durchgeführte Kompositionselement. Hinzu kam, daß die Renaissance-Künstler die mathematischen Gesetze der Perspektive entdeckten und mit ihnen den Raum und die Körperlichkeit des Raumes für ihre künstle-

rischen Aufgaben abzubilden in der Lage waren, um noch nicht gekannte künstlerische Wirkungen auf die Leinwand und auf Wände und Decken zu bannen. Bei Giotto hat es angefangen. Man weiß, daß Albrecht Dürer diese Richtung der Kunst auf die Mathematik nach seinen Italienreisen in Deutschland fortsetzte, daß auch in der Musik das Mathematische Einzug hielt (im 16. und 17. Jahrhundert) und künstlerische Schöpfungen von unerhörter Schönheit erstehen ließ. Symmetrien des Geistes und seiner Seele brachen sich Bahn und führten in der Baukunst, in Romanik und Gotik und nicht minder auch im Barock zu Stilprägungen des Abendlandes, nachdem sie schon vorher im Griechentum mit seinem Sakralbau und bei den Römern im Profanbau Gebilde von klassischer Schönheit ermöglicht hatten. Man entdeckte die Gewölbeformen und den Kuppelbau, die beide von der Kraft der mathematischen Symmetrien leben und statisch nur mit ihnen denkbar sind. Das Verschwistertsein von Mathematik und Kunst wird schließlich ganz offensichtlich und bedarf keiner weiteren Beweise, wenn man nur an das gotische Maßwerk denkt oder an die genannte Gestaltung von Innenräumen im Sakral- und Profanbau.

Die Verschwisterung von Mathematik und Kunst ist unbestreitbar und liegt manchmal derart auf der Hand, daß sie trivial erscheinen mag. Platon hatte Mathematik und Kunst in den Rang der Herkunft von einer Mutter erhoben, und dem haben die idealistischen Denker und Künstler nach ihm in allen abendländischen Geisträumen nachgelebt. Die Vaterstelle dieser inneren Verbindung wurde insbesondere vom Neuplatonismus der Plotin und Proklos, von der Renaissance als künstlerischer Geistgestalt und von Humanismus als wissenschaftlicher Geistform einerseits, von der Natur- und Geistesforschung der Cusanus, Kopernikus, Kepler, Leibniz, Lambert, Kant und Fichte und vom Idealismus eingenommen und vertreten. Sie übten — im letzten Sinne taten dies Schiller und Goethe — die Vorbildgewalt des väterlichen Geistes, wie er schon in der Orphik zutage getreten war, und ließen insbesondere die seelischen Bezüge von den „Müttern" abhängen und bestimmt sein. Sie prägten die Inhaltlichkeit der Formen der mathematischen und künstlerischen Denk- und Anschauungsweise aus der Struktur des Geistes selbst — a priori —, soweit er höhere Vernunft ist, die sich kritisierend transzendiert und nach ihren eigenen Konstituenten sucht. Damit wuchs und wächst Mathematik und Kunst aus einem gemeinsamen Untergrunde heraus, der mit einer metaphysischen, über das Leben hinausweisenden Struktur begabt war. Die Urkräfte des Schöpferischen drangen aus diesem Erdreich ans Licht, und in das Bewußtsein hob sich die Einsicht, die man etwa so formulieren kann:

> Der Geist kann nur ergreifen, was ihm selbst gleicht, und er kann nur dann rational ergreifen, was ihm gleicht, wenn er durch seine Seele vorher irrational empfangen hat. Das Rationale, das im Widerspiel der Begriffe liegt und in der Kontrapunktik der begrifflichen Gegensätze, die zur Erkenntnis führen, geht erst über Irrationales in ihn ein.

Dies Geheimnis der geistigen Empfängnis ist der Urgrund des Mathematischen und des Künstlerischen, weil es der Urgrund des Schöpferischen überhaupt ist. Denn alles Schöpferische ist und bleibt in seinem ganzen Tun immer wesenhaft und seinsmäßig mit der Schöpfung verbunden, weil es zu ihr gehört als zum gleichen Wesen und an ihr selbst teilhat. Und daher liegen auch die schöpferischen Bezüge von Mathematik und Kunst vor und jenseits jeder rationalen These und Antithese und entziehen sich eigenwillig dieser gleichmacherischen nurlogischen und nurrationalen Funktionalität und Kategorialität. An sie reicht das Nurrationale überhaupt nicht heran, — noch nicht heran. Denn das Schöpferische ist immer ein Einmaliges und ein Einziges und Einzigartiges, ein absolut Individuelles, das nicht im Gegensatz der Erkenntnis, sondern nur in der Einheit des Glaubens, nicht im gegliederten Wissen, sondern nur im geordneten Schauen aufgehen kann. Erst die Verbindung von Rationalem und Überrationalem, Absoluten, die wir Metaphysik nennen können, ist allenfalls befähigt, auch für die inneren Gemeinsamkeiten beider noch Aussagen zu ermöglichen, die allgemeine Geltung und grundsätzliche, sachhaltige Wahrheit — die fruchtbar ist, weil sie wahr ist — für sich in Anspruch nehmen können. Die metaphysischen Ansätze und Untergründe gehören zur Mathematik so gut wie zur Kunst! Denn aus ihnen brechen die schöpferischen Inhalte beider hervor und jene entzünden Funken, die der Mathematik das Gepräge künstlerischer Leistung, der Kunst vielfach die Form der mathematischen Denk- und Anschauungsweise geben. Sie sind die eigentlichen, übergreifenden Träger des-

sen, was sowohl in der Mathematik als auch in der Kunst dann die am Universum verankerte universelle und generelle Bedeutung erlangt und eigentliche, wesenhafte Gestalt und sinnvolle Bezogenheit auf ein Seiendes gewinnt, mit dem es sich durch eine anschauende Urteilskraft in höherer Übereinstimmung befindet. Die Kunst nennt diese Übereinstimmung — diesen consensus — Schönheit und Harmonie; die Mathematik verankert an ihr ihre gründige, über den Zeiten stehende, immergeltende und unantastbare Wahrheit.

Betrachten wir einige grundsätzliche Beispiele von Geistern des Abendlandes, die unsere Auffassung zu belegen imstande sind. Hat man sich schon einmal überlegt, weshalb Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer auch hervorragende Mathematiker waren? Warum Kopernikus seinen Weltbauplan fand und aus welchen Quellgründen ihm die Idee seines neuen Gedankens, der die Welt aus den Angeln hob, aufblitzte? Hat man sich bei Nikolaus von Kues schon jemals die Tragweite seiner Prinzipien des Zählens, Messens und Wägens überlegt, die symmetrische Ordnungsträger unter der Idee der Gleichheit sind, und erkannt, daß sie die eigentlichen (Seins-) Gründe für eine jede exakte Naturforschung sind, „die als Wissenschaft wird auftreten können", und die der Entdeckung eines höheren Bauplanes gilt, der von einem höchsten Rissereißer nach geometrisch-mathematischen Gesetzlichkeiten entworfen zu sein scheint? Und wer hat je Kepler am Werke gesehen in seiner „Astronomia Nova", in seinem „Mysterium Cosmographicum" und besonders in der Krone seiner Werke, in seiner unsterblichen „Harmonice Mundi" — Weltharmonik —, wie er den göttlichen Schöpfungsplan geometrisch nach-denkt und nach-schaut und dabei durch seine apriorische Konzeption die Verbindung innerer Art von Mathematik und Kunst, hauptsächlich der Geometrie und der Musik, wie sie schon die Pythagoreer für ihre Kosmologie herangezogen hatten, in einer Weise wirksam werden läßt, wie es kein schöpferischer Geist nach ihm mehr gekonnt hat? Denn auch diese „Kunst" kommt vom „Können" wie jede andere. Die Kulmination einer mathematischen Denk- und Anschauungsweise, die alle Bezüge eines auch ästhetisch befriedigenden Weltenplanes als Bauplan der Schöpfung formt und prägt, muß Kepler zugeschrieben werden und hat sich in seinen Werken erfüllt. Kepler hat den Ordnungssinn dessen entdeckt, was wir ein „Naturgesetz" heißen, das immer gleichzeitig ein „Geistgesetz" ist, nicht Galilei, wie es überall zu lesen steht. In Kepler und seinem Lebenswerk schwingen die Gemeinsamkeiten von Mathematik und Kunst in einer Weise als dominante Akkorde in der Fuge seines kosmischen Bauplanes mit, wie bei wenigen anderen schöpferischen Geistern des Abendlandes. Nur Leonardo, Michelangelo, Dürer, Leibniz und Goethe waren ihm darin kongenial.

Auch Dürer war Mathematiker und hat uns eine eigene mathematische Schrift geschenkt, die sein Schöpfertum auch in diesem Sinne beweist. Die Mathematik stand auch bei ihm im Dienste seiner hohen, geklärten Kunst. Aber nicht auf das Konstruieren und das Anwenden von mathematischen Schematen kam es Dürer an, sondern vielmehr darauf, in seiner Kunst die am Symmetrieprinzip verankerte mathematische Denk- und Anschauungsweise als seinsmäßige Konstituente seines Schöpfertums auszuweisen. Man komme nicht damit, daß dies nur die Technik und nur das Handwerk des Malers beträfe! Gerade das Gegenteil ist der Fall, wie wir aus allen schriftlichen Zeugnissen Dürers genau wissen. In seiner „Underweysung der messung . . . ." und in seinen ästhetischen Entwürfen, zu denen ich neue handschriftliche Belege erst kürzlich wiederaufgefunden habe, hat Dürer niedergelegt und kundgetan, daß er um die inneren Gemeinsamkeiten von Mathematik und Kunst vollgültig wußte. Da handelt es sich wahrhaftig nicht um „Technik" und nur um Regeln des Handwerks, obwohl diese als Anwendungsmittel dazugehören. Da geht es um die substantiellen Inhaltlichkeiten der Mathematik und der Kunst schlechthin. Der hat Dürer so wenig verstanden, der darin bei ihm nur „techné" vermeint, wie er Kepler verstanden hat, wenn er nur seine Planeten-Gesetze nennt und nicht zugleich darlegt, wie Kepler sie gefunden hat. In der Tat ist es wichtiger, zu wissen, aus welchen inneren Gründen des kosmischen Bauplanes aus geometrischen Elementen und des harmonischen Aufbaues des Universums nach Art der musikalischen Harmonien Kepler auf die Ellipsenbahn der Planeten (1. Gesetz) gekommen ist, aus welchen harmonischen Zahlengrößen ihm der Flächensatz (2. Gesetz) zuströmte und aus welchen metaphysischen Untergründen er den Zusammenhang der Umlaufzeiten der Planeten mit ihren Abständen von der Sonne (3. Gesetz) erschaute. Um aber dies sagen zu können, muß man seine Mathematik der Musik stu-

dieren und seine „Harmonielehre“ ganz gründlich kennen. Man muß um seine große Jugendspekulation, die die Planeten in einen wunderbaren Zusammenhang mit den fünf regelmäßigen Körpern brachte und einen neuen Platonischen „Timaios“ auf gesicherterer astronomischer Grundlage der „neuen Astronomie“ schuf, sein „Mysterium Cosmographicum“ — Weltgeheimnis — wissen! — Ich sage „wissen“, um nicht allein „dem Glauben Platz zu machen“, sondern um von vornherein dem Einwurf der mystischen Verworrenheit zu begegnen, die man auch Kepler glaubte nachsagen und andichten zu müssen. Es strömt aber sein Werk gerade aus der „unio mystica“ mit Gott, und darin dürfen wir das letzte Geheimnis seiner überragenden schöpferischen Leistung auch beheimatet sehen. Denn es wird doch niemand vorgeben und behaupten wollen, daß die Entdeckung der Planetengesetze weniger wichtig sei als die Formel der Gesetze selbst. Denn die letztere wäre offenbar ohne das erstere nicht möglich. Auch bei Dürer kann das künstlerische Werk nur im Zusammenhang mit der übergreifenden, hauptsächlich mathematischen Geistesformung verstanden werden, die er sogar selbst in seinen schriftlichen Zeugnissen als reifer Mann dafür gegeben hat.

Manche Künstler und auch die meisten Wissenschaftler unterlassen dies. Aber das bedeutet noch nicht, daß diese übergreifende Geistesformung in ihrem Werke nicht vorhanden und nicht nachweisbar wäre. Sie muß sogar aus zwingenden und notwendigen Gründen nachweisbar sein, wenn wir ein Kunstwerk und kein Machwerk vor uns haben, denn das Problem der Form und der Gestalt, um das Mathematiker und Künstler ringen, muß in ihren Werken auch seinen Niederschlag finden. Denn der Geist und seine Seele haben diese Werke geschaffen und sie lassen sich aus ihnen nicht mehr tilgen, und sie prägen nach dem Prinzip der Symmetrie ihres Tuns ihre normativen Spuren dem Werke ein, so daß sie zu finden sein müssen. Denn es ist die gemeinsame, aus metaphysischen Quellgründen gespeiste Denk- und Anschauungsweise, die in gleicher Weise als symmetrisches Prinzip des Geistes in der Mathematik und in den Künsten wirksam ist. In der Mathematik, gestiftet durch die Idee der Gleichheit, in der Kunst gestiftet durch die Idee des Schönen an sich, die Ebenmaß, Ausgewogenheit, Klarheit der Stellungen, Harmonie der Themen und Gegenthemen im Kunstwerk fordert. Bei Gauß ist dies ebenso wie bei Bach, im Nibelungenlied ebenso wie in der Differentialrechnung und Monadenlehre eines Leibniz. Es ist „Gesetz des Geistes“ überhaupt. Diese Denk- und Anschauungsweise, wie sie in gleicher Weise der Mathematik und der Kunst eigen ist, erfuhr ihre eigentliche, früheste und von da an bleibende Prägung zum ersten Male im Griechentum der Vorsokratiker und der Pythagoreer im fünften und vierten vorchristlichen Jahrhundert, wo gleichzeitig die höchste Ausformung der griechischen Wissenschaft Hand in Hand ging mit den klassischen Prägungen der höchsten Kunst des Abendlandes überhaupt. Man kann sich diese Gleichzeitigkeit der bedeutsamsten Entdeckungen des Geistes und seiner Seele nicht nachhaltig genug einprägen und immer wieder zum Bewußtsein bringen, um die inneren Gemeinsamkeiten von Mathematik und Kunst als Erkenntnis und immergegenwärtiges Wissen in sich aufzunehmen. Die griechische Rundplastik, wie fast jede vom Relief herkommend, hatte die Gesetzlichkeit der Stellung des menschlichen Körpers in allen seinen Teilen und ihren Maßen im Raum erkannt, so, daß er schön ist. Die griechische Mathematik und Philosophie in ihrer ungebrochenen Einheit hatten die Gesetzlichkeit der Stellung des Menschen im Universum, das nach Zahl, Maß und geometrischer Formenmannigfaltigkeit geordnet und aufgebaut ist, zu seiner Erkenntnis ergriffen und die schönste Entdeckung gemacht, als sie den euklidischen Raum fanden, jenen vollkommenen Kristall, der dann künftig in Mathematik und Kunst seine ganze Leuchtkraft erweisen und entfalten sollte. Die Schau war als Erkenntnis vom Verstande kontrolliert, von der Vernunft gelenkt und als Intuition von der Idee regiert. So hat sich die Seinsgestalt der klassischen Prägungen in Mathematik und Kunst im späteren abendländischen Geistraum kristallisiert als eine geniale Verbindung von „Ideenlehre“ einerseits und „Logik“ — wieder als zwei „symmetrischen“ Polen — andererseits. Die übergreifende, die „Mitte“ — im Sinne des Symmetrieprinzips des Geistes — bildende und die eigentliche Sinntiefe beider umspannende Wesensform dieser Verbindung, die gleichsam das dialektische Kranzgesimse im antiken Sinne bildende Wissenschaft heißt und ist die Metaphysik in ihrer besonderen Ausprägung als Ontologie oder Seinslehre.

Die Geistesgeschichte ist in Mathematik und Kunst voll von Belegen für die Tatsache der ideellen Teil-

habe beider an der Idee und ihrer schöpferischen Gestaltung mittels des Symmetrieprinzips des Geistes und seiner Seele. Je mehr in der Mathematik und in der Kunst von dieser Methexis abgegangen und das Symmetrieprinzip des Geistes als umfassendes Geistgesetz für nichts geachtet, spezialisiert und gar überhaupt verlassen wurde, um so mehr trat an die Stelle der Notwendigkeit des schöpferischen Tuns in beiden die Willkür und um so mehr entfernten sich Mathematik und Kunst von ihrer Wesenhaftigkeit schlechthin und wurden fragmentarisch. Sie blieben ohne Bezüge zum Ewigen und zum Sein, denn sie gingen nicht mehr auf das Ganze des Seins und seine Ergreifung durch „reine Tätigkeiten" des Geistes und seiner Seele aus. Sie wurden formal und sinnentleert und führten schließlich zu reinen Leerformen des Geistes und seiner Seele, die ohne inhaltliche Bezüge und „kräftige Anschauungen" nur mehr dem logischen Fachwerk der Nurbegriffe und dem Gerippe dienten, ohne es mit Fleisch und Blut lebendig werden zu lassen und ihm den göttlichen Atem, die Lebensluft des Ewigen, einzuhauchen. Auch die Ästhetik wurde formal und vielfach zu bloßer Rhetorik. Die Wissenschaften und die Künste flachten vielfach in bloße „Betrieblichkeit" aus und waren nicht mehr der Idee der universitas verbunden, die in ihrer reifsten und weitesten Ausformung als universitas mundi vordem die Völker des Abendlandes und ihre Kulturen überdacht hatte. Wer aber erkannt hat — und die großen Geister des Abendlandes hatten diese Einsicht behalten —, daß es die inneren Gesetze sind, die das Kunstwerk als solches erkennen lassen und der mathematischen Aussage erst Sinn und Bedeutung verleihen, daß es die Harmonie des Seienden schlechthin ist, die durch ein harmonisches Prinzip in der Mathematik und in den Künsten zum Ausdruck drängt, der wird wahrhaftige Kunst und wahre Mathematik im Zusammensein auf der schöpferischen Ebene einer übergreifenden „mathesis universalis" als solche immer und überall erkennen können. Diesen Boden müssen wir in der Mathematik und in der Kunst ohne alle Dogmatik und Enge der geistigen Horizonte und der Sehnsüchte der Seele wieder gewinnen, sofern wir noch an eine organische Fortsetzung der Kultur des Abendlandes, an die Bewahrung und Mehrung ihrer Substanz und an neue kulturelle Höhepunkte glauben. Dieser Substanz bedürfen wir, jeder von uns, für unser eigenes schöpferisches Tun und für seine Beglaubigung vor der Welt und vor Gott. Wir bedürfen ihrer, wie wir im Vereine mit ihr wieder eines hohen Menschentums bedürfen, das die Reife des schöpferischen Werkes und seine sittliche Größe gewährleistet. Möge gerade unsere gegenwärtige Notzeit die Menschen formen, die aus der Mathematik und aus der Kunst die Substanz bewahren können, um daraus mit ihren eigenen neuen Gestalten das ewig Neue und Junge zu formen. Möge das Wachs nicht zu weich und die Prägung tief genug sein, daß sie alle diejenigen erkennen, die sich für die organische Fortsetzung der Kultur des Abendlandes besonders verantwortlich fühlen.





HANS V. MARÉES

CONRAD FIEDLER

CONRAD FIEDLER

DER KÜNSTLERFREUND UND KUNSTTHEORETIKER

In den sechziger Jahren fanden sich in Rom mehrere deutsche Künstler zusammen, die für Baron von Schack Gemälde alter Meister kopierten. Lenbach, Böcklin, Feuerbach gehörten zu diesem Kreise. Auch Hans von Marées, seinerzeit in München durch Schacks Ankauf der „Pferdeschwemme" von den schlimmsten Existenzsorgen befreit, nun seit 1864 mit Kopieraufträgen seines Gönners in Italien, war unter ihnen und sprach bei den Kunstdebatten im Café di Roma mit jugendlichem Draufgängertum, was Böcklin imponierte. So viel und gern Marées, Böcklin und Feuerbach miteinander kneipten und theoretisierten, mit der Unbedingtheit seines Standpunktes stand Marées in diesem Kreise allein. Was er über die bildnerische Realisierung anschaulicher Vorstellungen, von der Durchdringung des idealen Stoffs mit Anschauungsergebnissen sagte, erfaßten sie kaum auch nur als Problem.

Nur einer in diesem Kreise der Schack-Maler lauschte mit ganzem Ohr und begriff die Tragweite dessen, was Marées verfocht. Dieser eine war kein Künstler. Conrad Fiedler war von Haus aus Jurist, hatte nach seiner Promotion und seinem Staatsexamen ein Jahr als Rechtspraktikant verbracht, sich dann auf Reisen begeben und war nun, zu Beginn des Winters 1866, von Paris auf Umwegen nach Rom gekommen. Er war damals sechsundzwanzig Jahre alt, vier Jahre jünger als Marées, wenig befriedigt von der juristi-

schen Praxis, doch auch zu anderem noch nicht fest entschieden.

Fiedler war ein schlanker Mann von feingliedrigem Körperbau, eher schmal rüstig als breit. Mund und Kinnpartie waren im Bart geborgen. Ein weicher Zug um die Wangen, die verhangenen Augen, die kräftig gebogene schmale Nase, die freie, klare Stirn — das alles deutet auf ein in sich gekehrtes Wesen hin, eine scheue Empfinds mkeit, die der Berührung mit der Öffentlichkeit ausweicht, auf starke denkerische Fähigkeiten. Ein beträchtliches Vermögen gestattete Fiedler, seinen Neigungen zu leben. Aber nicht die Genußsucht oberflächlicher Kunstliebhaber hatte ihn nach Rom und in den Kreis der Schack-Maler geführt. Vielmehr ließ ihn das Studium der Philosophie Kants und Schopenhauers, sein besonnener Enthusiasmus an die Kunst Fragen stellen, die nicht auf kunsthistorisches Wissen zielten, sondern auf philosophische Erkenntnis. Die Gespräche Marées' erschlossen ihm tiefere Einsichten, er wurde den Antworten, auf die er sann, nähergeführt. Marées aber hatte einen Gesprächspartner gefunden, der nicht nur ein passiver Zuhörer voll warmer menschlicher Anteilnahme war, sondern mitkämpfend an seinen Gedanken trug.

Was Fiedler zunächst im Umgang mit Marées in erschütternder Deutlichkeit entgegentrat, war die Schroffheit der Abwehrstellung, in die echtes Künstlertum den kunstfremden Forderungen der Zeit gegenüber gedrängt wurde, war die hohe moralische Forderung, die ein unbeirrtes Streben nach rein künstlerischer Leistung an den Charakter des Künstlers stellte. In Marées erkannte er die Kraft des Charakters, unbeirrt durch Gunst oder Ungunst der Zeit und die Schwere des persönlichen Opfers der „unmittelbaren Beziehung zum Reiche der Erscheinung" (Marées eigene Worte) nachzugehen.

In den Galerien vor Bildern alter Meister, auf ihren Gängen durch Rom, auf Ausflügen in die Campagna, und wenn sie beim Weine saßen, kam Marées immer wieder auf das Ziel der Malerei zu sprechen, das er in der klaren, vollständigen Entwicklung anschaulicher Vorstellungen erblickte. Feuerbach schwelgte in Sehnsuchtsträumen und idealen Vorstellungswelten, schwärmte von der Schönheit seines Modells, jammerte über den Verrat der Schustersfrau mit dem klassischen Römerinnengesicht; Böcklin dachte viel über die Anlage eines Bildes nach; das Danach, das Bemalen der Leinwand, war ihm nur noch eine technische Aufgabe. Gerade darüber aber, über den künstlerischen Schaffensprozeß selbst, die bildnerische Verwirklichung anschaulicher Vorstellungen dachte Marées scharf nach. Die Gespräche zogen Fiedler nicht weniger als die Achtung vor dem Charakter zu Marées hin. Im Zusammensein mit Marées wurden ihm neue Zugänge zu den Werken der bildenden Kunst erschlossen und sein philosophischer Verstand wurde zu eigenen Überlegungen über die „eigentliche Objektivität eines Kunstwerks" angetrieben. In jenem römischen Winter begann Fiedler seine Gedanken niederzuschreiben. Marées hatte seinen philosophischen Forschungstrieb auf den Punkt verwiesen, wo er zu eigener Leistung fruchtbar einsetzen konnte, um die aus der Selbstbesinnung auf seine bildnerische Tätigkeit gewonnenen Gedanken des Malers in das Licht philosophischer Erkenntnisse zu heben.

Ohne bildnerisches Talent, war Fiedler der unmittelbare Weg zur Kunst verschlossen. Doch nur im Genuß und in geistiger Aneignung, etwa mit Hilfe kunsthistorischen Wissens, vermochte sich die Beziehung zur Kunst bei einem Manne nicht zu erschöpfen, der um die Klarheit seines geistigen Daseins tiefst bemüht war. Um als Kunstfreund und Sammler, als Mäzen, wenn auch in noch so verfeinerter und veredelter Nuance, bloßer Nutznießer seines Reichtums zu sein, war er zu stark von moralischen Pflichten gegen sich selbst erfüllt. „Es ist ein bedeutender Moment in der eigenen Entwicklung", schrieb Fiedler eir nal an Hildebrand, „in dem man einsieht, daß es ei falscher Anspruch ist, sich durch das Schicksal von ande.en unterscheiden zu wollen; daß man vielmehr nur dadurch ein anderer sein kann, daß man dem Leben anders begegnet; erst mit dieser Einsicht gewinnt man den unerschütterlichen Boden und den festen Standpunkt im Bewußtsein der eigenen Individualität. Es ist auf dem moralischen Gebiet nicht anders als auf dem geistigen; die Erscheinungen kann man nicht anders bezwingen, als indem man sie der eigenen geistigen Kraft unterwirft; den Schicksalen kann man nicht anders begegnen als dadurch, daß man sie der eigenen Charakterstärke unterwirft."

Fiedler war von einem echten Enthusiasmus beseelt, der nicht nur sein Handeln bestimmte. Er bleibt auch in seinem Werk durch die gedankliche Abstraktion hindurch spürbar. Alle Schöngeisterei und idealistische Schwelgerei war ihm zuwider: „Wen jener Trieb nach





ADOLF VON HILDEBRAND, FAMILIENSZENE

Erhebung über das äußerlich tätige Leben", resümierte er in seiner philosophischen Betrachtung seines Tagebuches, „in die Schwärmerei und den Mystizismus führt, der beweist damit die Schwäche des Charakters und des Verstandes; wen aber derselbe Trieb dazu begeistert, sein Leben und seine Existenz der rücksichtslosen Erforschung der Wahrheit zu widmen, der hat für Charakter und Verstand die höchste Probe bestanden." Man spürt durch diese Worte hindurch, was ihn so mächtig zu Marées zog; man begreift, daß sein Geist danach strebte, sich einen Standpunkt zu erarbeiten, der es ihm ermöglichte, am schöpferischen Ringen des Künstlers wahrhaft teilzunehmen. Das Resultat dieser Bemühungen ist seine Kunsttheorie.

Marées und Hildebrands Anteil an Fiedlers Theorie

Fiedlers Kunsttheorie ist in unmittelbarer Nähe lebender Kunst entstanden. Von Marées kamen die ersten und weiterhin stärksten Antriebe, und später stand vor allem der Bildhauer Adolf Hildebrand dem Philosophen zur Seite. Hildebrand war in dessen Gesichtskreis schon bei Fiedlers erstem Aufenthalt in Rom getreten, der sich bis zum Frühjahr 1868 ausdehnte. Marées hatte in dem „kleinen Hildebrand" — er war erst zwanzig Jahre alt — einen „ganzen Kerl", einen Schüler und Freund gefunden. Zwischen Fiedler und Hildebrand spannen sich engere Beziehungen nicht so rasch. Erst im Jahre 1872, bei einem längeren Zusammensein in Florenz und auf einer daran anschließenden Reise nach Dalmatien fanden Fiedler und Hildebrand zueinander, und es verband sie von da an eine Freundschaft von immer wachsender mensch-

licher Herzlichkeit und immer innigerer Harmonie im Geistigen.
Die freundschaftlichen Beziehungen zu beiden Künstlern spielte gewiß auch für Fiedlers Theorie eine gewichtige Rolle. Doch waren die Gedanken, in denen Marées und Hildebrand sich über ihre künstlerische Tätigkeit Rechenschaft gaben, nur Anlässe, nicht eigentlich die Quellen der Fiedlerschen Gedanken über die Kunst. — Fiedler war in seiner großen, fast übergroßen Bescheidenheit immer dazu geneigt, das, was er Marées und Hildebrand an Erfahrung und Einsicht verdankte, über die eigene Leistung zu stellen, und hätte wohl bekannt, er verdanke seinen Freunden alles. Was Fiedler Marees und Hildebrand an persönlichem Erlebnis, was diese Fiedler an Klarheit ihres geistigen Daseins und an belebendem Ansporn verdankten, läßt sich kaum definieren. Gewiß aber ist, daß die Kunsttheorie, so ähnlich Marées und Hildebrand über diese Dinge dachten und so gleichartig sie sich über manches äußerten, Fiedlers ganz persönliche Leistung ist. Ein Weg zu Fiedler, der bequemste, führt über Marées, man kann sich aber auch von einer ganz anderen Seite dem Fiedlerschen Werke nähern: von der Kant'schen Erkenntnistheorie her.
In einem Brief vom 1. Januar 1882 an Fiedler hat Marées selbst von seinem Anteil an Fiedlers kunsttheoretischen Einsichten gesprochen und zum Ausdruck gebracht, welchen Gewinn er für sich selbst aus den Gesprächen mit Fiedler zog: „Ich kann wohl behaupten, daß ich ... mich mit keinem Menschen so eingehend in Erörterungen über Kunst und was damit zusammenhängt, eingelassen habe als mit Ihnen und weiß auch, daß mich darin mein Instinkt nicht irregeleitet hat. Denn nur der leidenschaftslosen und unparteiischen Erwägung der Dinge, deren ich Sie für fähig halte, kann es gelingen, Ansichten, Anschauungen, Erfahrungen usw. in eine solche Form zu zwingen, daß das Gesagte nicht mißverstanden werden kann und somit eine Wirkung aufs allgemeine möglich wird ... Nun können Sie freilich auch sagen, daß ich dazu gar nicht nötig bin, und das will ich auch gerne zugeben. Hingegen wird man zugestehen müssen, daß der Arbeiter, und einen solchen darf ich mich wohl nennen, zur Herbeischaffung des Materials immerhin zu verwenden ist. Der Grabende wirft mit seiner Schaufel doch mancherlei Dinge ans Tageslicht, die dem Beurteilenden und Ordnenden ein willkommener Anstoß sein könnten. Wenn ich den Drang habe, gerade Ihnen mancherlei zu sagen, so liegt darin durchaus keine Prätention als höchstens die, das Angeschaufelte zu beseitgen, um weitergraben zu können."
Marées hat die Bedeutung, die er für Fiedlers erkenntnistheoretische Ergründung der künstlerischen Qualität hatte, vollkommen richtig erkannt: er lieferte den Rohstoff, den Fiedler bearbeitete. Auch Hildebrands Anteil war, obschon hier einige engere gedankliche Zusammenhänge bestehen, kein anderer. Fiedler verdankt Hildebrand allerdings eine recht wesentliche Erfahrung, die ihm Marées nicht zuteil werden ließ: er sah den Prozeß des bildnerischen Gestaltens bis zur Werkvollendung in Hildebrands Atelier in größter Klarheit vor Augen. Nach dem auf Hildebrands neuerworbenen Besitztum S. Francesco bei Florenz verbrachten Winter 1874/75 notierte Fiedler in sein Tagebuch: „Die Nähe Hildebrands, die Beobachtung seines Schaffens, der lebendige Austausch unserer Gedanken förderten mich unendlich, und ich wurde diesem Winter einen bedeutenden Fortschritt schuldig." Aber nicht nur Fiedler war der Empfangende; auch hier war sein ungesuchter Einfluß größer, als seiner Bescheidenheit bewußt wurde. Hildebrands Bemühung, im „Problem der Form" ein von seinen praktischen Augen erfaßtes Gesetz der Räumlichkeit als Gesetz künstlerischer Gestaltung in knapper Form zu analysieren, steht mit Fiedlers philosophischer Arbeit in allerengstem Zusammenhang, und so verschieden die Aufgabe des Denkers und des Künstlers ist, so verdankt Hildebrand wohl die Läuterung seiner Einsichten zu der kristallischen Klarheit begrifflicher Formulierungen seinem Freunde Fiedler.

Conrad Fiedlers Kunsttheorie

Auch passionierte Kunstfreunde, die sich über den allerbanalsten Standpunkt der Kunst gegenüber erheben, das heißt Kunstfreunde, die sich nicht mit der Erfassung des rein gegenständlich ablesbaren Inhalts begnügen, meinen, die vornehmste Aufgabe der Kunst bestehe darin, Stimmungen, Gefühle, Gedanken zu erwecken und der Künstler sei ein Entdecker vor allem dank einer schweifenden Phanatsie, die ihn ge-

heimnisvolle Beziehungen der Dinge zu unseren Empfindungen, Gefühlen, Gedanken enthüllen lasse, ja seine größte Leistung bestehe im Griff hinter den Spiegel, in dem unserer Wahrnehmung die Welt erscheint. Auch in der Kunstforschung wird großenteils eine geistesgeschichtliche Interpretation der Kunstwerke als der vermeintlich allein in die Tiefe und den Kern vordringenden Betrachtungsweise gegenüber einer bloß „formalen" Betrachtung bevorzugt und diese als oberflächlich in Verruf gebracht. Unbestreitbar enthält auch jedes echte Kunstwerk sozusagen außerkünstlerische Bestände, d. h. Elemente, die auch unabhängig von jeder bildnerischen Tätigkeit durch andere Mittel zum Ausdruck gebracht werden können; ebenso unbestreitbar liegt auch der geistesgeschichtlichen, soziologischen usw. Betrachtungsweise ein echtes wissenschaftliches Problem zugrunde; nur vermag diese das Phänomen des künstlerischen Ausdrucks als solches ebensowenig zu erhellen wie etwa die Forst- oder Agrarökonomie das Phänomen des vegetabilen Lebens. Nicht weil er Madonnen malte, ist Raffael ein großer Künstler; und andere sind künstlerisch bedeutungslos, obwohl sie Madonnen malten. Gewiß sind in der Realität die verschiedensten Antriebe miteinander verzahnt, und wohl zu allen Zeiten waren die außerkünstlerischen Bestände für die Masse der Nichtkünstler die Brücke zur Kunst; daher stellen alle modernen Popularisierungstendenzen in der Kunst die an sich außerkünstlerischen Elemente in den Vordergrund und werden der Reinheit des bildnerischen Ausdrucksdranges, der die Kunst nach der bekannten Goethe'schen Maxime wahrhaft zu einer „Vermittlerin des Unaussprechlichen" macht, zur Gefahr.

Die auf die Kunst gerichtete philosophische Besinnung verhält sich seit zwei Jahrtausenden zumeist kaum anders als die Mehrzahl der Kunstbeschauer. Seit Platon bewegt sich das Denken über Kunst größtenteils in Reflexionen, die fernab vom Kern der Sache führen. Man fragt nach dem willkürlich vorausgesetzten Objekt der Kunst, dem Ideal der Schönheit, das sie vermeintlich zu verkörpern habe, oder nur nach dem Zweck, der darin bestehe, dem Menschen das Gebiet der ästhetischen Empfindungen aufzuschließen oder zu erweitern und dem begrifflichen Denken Stoff zuzuführen. In der bildnerischen Tätigkeit sah man eine bloß mechanische Tätigkeit, die Natur nachzuahmen, nachahmend zu verschönen oder Gedanken auszudrücken — darauf abzielend, „zu vergnügen und zugleich zu unterrichten", was Winckelmann (ein höchst banaler Standpunkt) als den Endzweck alles künstlerischen Schaffens verkündete. Und da man mit dem Prinzip der Schönheit auch das Prinzip der Kunst aufgedeckt zu haben glaubte, fühlte sich die Kunsttheorie der schaffenden Kunst gegenüber zum Regelmacher berufen: das Bilden und das Kunsturteil fielen unter das Diktat „einer engherzigen Ästhetik".

Es ist Fiedlers Verdienst, das Kunsturteil aus den Fesseln nicht nur einer veralteten Ästhetik, sondern der Ästhetik überhaupt befreit zu haben. Er erkannte das im sinnlich Faßbaren sich verwirklichende, rein anschauliche Erlebnis des Bildners als den Ursprung der Kunst, er entdeckte den Geist des Auges. Er wurde sich darüber klar, daß das spezifisch künstlerische Erlebnis vor dem Kunstwerk nicht in seiner Wirkung auf unsere Gefühle, Phantasie, Gedanken, beruht, sondern daß es im Erfassen der anschaulichen Vorstellung besteht, die das schöpferische Auge des Bildners „aus konzentrierter Versenkung in die Erscheinung" (Marées) in einem Gebilde planvoll gestalteter Sichtbarkeit entwickelt. Damit aber war über die Kant'sche Ästhetik hinaus, die das „Prinzip des Geschmacks" als das „subjektive Prinzip der Urteilskraft überhaupt" erkannte, aber doch noch das Problem der Kunst mit dem Schönheitsbegriff verband, die Scheidung des Problems der Kunst vom Begriff der Schönheit, der eigentlichen Kunsttheorie von der Ästhetik vollzogen.

Fiedler leugnet nicht, daß „große Empfänglichkeit für die Schönheit wohl als Anfang für das Verständnis der Kunstwerke" anzusehen sei. Aber er behauptet, das ästhetische Erlebnis sei mit dem künstlerischen nicht identisch. In der Tat ist es ja nicht allein die Kunst, die ästhetische Empfindungen auszulösen vermag. Vielmehr sind alle Sinneseindrücke von ästhetischen Empfindungen begleitet. In dieser Hinsicht besteht zwischen dem künstlerischen Bild und dem Naturprodukt kein grundsätzlicher Unterschied. So gewiß aber Kunst nicht Natur ist, so gewiß ist auch die dem Kunstwerk eigene spezifisch bildnerische Qualität nicht die ästhetische: „Ob ein Kunstwerk gefällt oder nicht, darum hat sich der Künstler nicht zu bekümmern, und wer ein Kunstwerk nur darum für gut findet, weil es seiner ästhetischen Empfindung schmeichelt, der versteht das Kunstwerk nicht und weiß überhaupt nichts vom Wesen der Kunst."

Fiedlers Frage an die Kunst gilt nicht ihren Wir-

kungen, nicht ihrem Gegenstande — ob Schönheit, die Darstellung einer Idee oder die „Wahrheit" Ziel der bildenden Kunst sein solle. Er fragt vielmehr: Was ist Wahrheit im bildnerischen Sinne?

Form und Inhalt verhalten sich nicht wie der Topf zur Suppe. Das künstlerische Gebild ist nicht ein Ausdruck von Vorstellungen, die wir ohnehin schon besitzen, sondern es ist eine ebenso autonome „Form, in der ein Wirklichkeitsbesitz für uns entsteht", wie der Begriff. Dem Verstand gegenüber hat das Auge einen eigenen Weg, sich eines Inhalts der Welt zu versichern. Wäre das nicht der Fall, so wäre die Kunst tatsächlich nichts anderes als ein ziemlich belangloses schmückendes Beiwerk zum sonstigen Leben, Täuschung, subjektives Spiel oder bloßes Mittel der Aufklärung über das, was gemeinhin die „Wirklichkeit" heißt. Freilich enthält jedes Kunstwerk auch außerkünstlerische Elemente und wird somit auch zu einem sichtbaren Symbol für ein anderswo entsprungenes geistiges. Im echten Kunstwerk aber sind die Elemente nicht mehr getrennt, es hat keinen Bildinhalt, der nicht Gehalt, der nicht Form ist: dadurch unterscheidet sich Kunst von Nichtkunst und Pseudokunst, daß sie die Sichtbarkeit der Erscheinung zu einer Vorstellung planvoll entwickelt, die selbst auch nur durch das Auge, durch Isolierung der Gesichtssinnesfunktion zu erfassen ist. Hätte die Kunst nicht ihren eigenen Weg, ihre eigenen Gesetze, so wäre jedes archaische Werk nur eine armselige wertlose Stümperei gegenüber einem exakten Naturabguß, einer Photographie usw. Was aber für das begriffliche Denken unwahr ist, kann künstlerisch die reinste Wahrheit sein. Nicht daß es zweierlei Wahrheit gäbe! Aber es gibt eine Form, in der wir mittels der Begriffe die Wirklichkeit erfassen, und eine andere Form, in der wir bildnerisch gestaltend die Welt als reine Sichtbarkeit erfassen: zwei verschiedene Formen der Erkenntnis. Wir wären ohne Kunst nicht nur ärmer an „Schönheit", sondern ärmer an Erkenntnis.

Weit verbreitet — und in der älteren Ästhetik fast allgemein — ist der Irrtum, die Hand des Künstlers produziere eine schon fertige Vorstellung. Man vermag den Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst aber erst zu erfassen, wenn man begriffen hat, daß es in aller Kunst eine Trennung von geistigem und körperlichem Tun nicht gibt. Der Charakter der Anschaulichkeit ist für die Kunst allein durchaus nicht



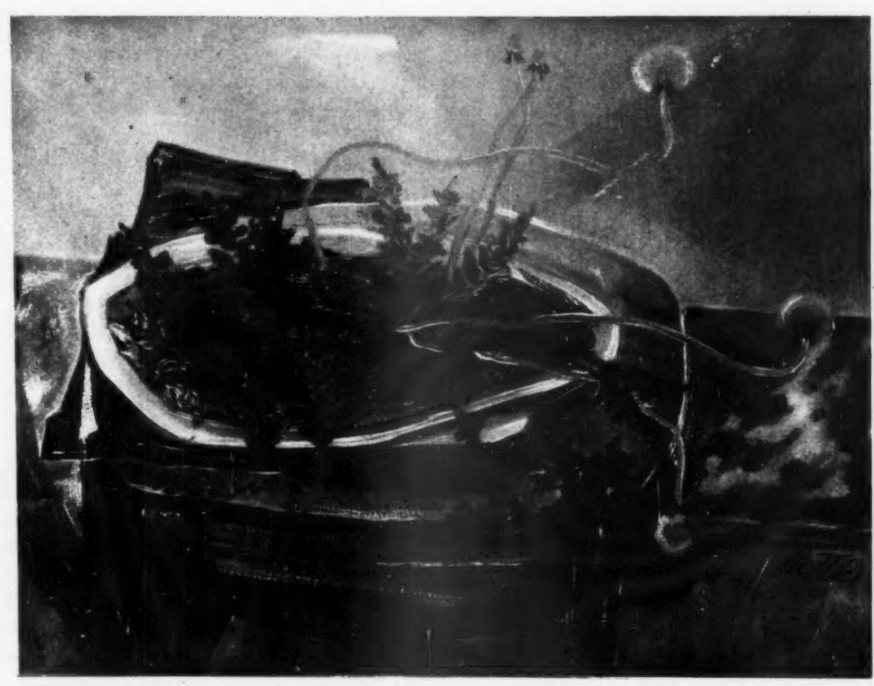
HANS VON MARÉES, AKT

entscheidend. Anschaulich ist auch eine nichtkünstlerische Darstellung, eine topographische Skizze, eine Photographie, eine Totenmaske usw. Aber eine technische Zeichnung, die bloße Nachbildung einer Naturform vermittelt uns keinerlei Erkenntnisse, die dem schauenden Bewußtsein nicht auch vor dem Naturobjekt selbst, oder was uns nicht auch auf anderem Wege Besitz werden kann. Die Kunst aber unterscheidet sich von aller veranschaulichenden Nichtkunst gerade dadurch, daß sie etwas zum Ausdruck bringt, was in keiner anderen Form Besitz unseres Bewußtseins werden kann. In ihr ist der Ausdruck selbst der Inhalt, manifestiert sich in der sogenannten Technik selbst die Erkenntnis, kommt die Sprache der Augen aus der Hand, wie die Sprache des Gedankens aus dem Munde kommt. „In der Kunst im höchsten Sinne", sagt Fiedler, „ist das Können nichts anderes als ein Wissen, freilich ein Wissen, welches sich nicht anders dokumentieren kann als durch jenes Können, welches aber so wenig von diesem getrennt ist, daß es Nichtwissen genannt zu werden verdient, wo es nicht als Können auftritt. Dies wird meist verkannt, indem viele meinen, wenn es nur auf das Wissen ankäme, so seien auch sie Künstler, es fehle ihnen aber die Geschicklichkeit zum Können. Von Kunst im eigentlichen Sinne aber kann erst da die Rede sein, wo im Können nichts anderes zum Vorschein kommt, als ein Wissen, und wo das Wissen nicht etwa durch das Können zum Ausdruck gelangt, sondern sich bis zur Stufe des Könnens gesteigert hat. Das Können in der eigentlichen Kunst ist nichts anderes als ein Wissen auf dem Gebiete der anschaulichen Vorstellungen; und ebenso könnte man das Wissen in der Wissenschaft ein Können auf dem Gebiete der Begriffe nennen."

Fiedlers erschöpfende erkenntniskritische Analyse, deren Gang wir hier nur sehr flüchtig und fragmentarisch mit wenigen Hinweisen eben andeuten konnten, dringt zum erstenmal bis zu dem Punkte vor, wo das der Kunst allein eigene spezifisch bildnerische Element faßbar wird, wo wir begreifen, was das Unaussprechliche ist, als dessen Vermittlerin Goethe die Kunst bezeichnet hat, und wo uns offenbar wird, worauf die ureigenste Wirkung der Kunst beruht, die von keiner anderen Schöpfung des Menschengeistes mit ihr geteilt wird: die Kunst erschließt dem Menschen eine Seite der Wirklichkeit, die ihm weder das Denken noch die bloße Empfindung jemals zu erhellen vermöchte. Wie die Wissenschaft uns den ursächlichen Zusammenhang der Erscheinungen als Notwendigkeit erkennen lehrt, so offenbart die Kunst die Notwendigkeit, die die sichtbare Erscheinung, losgelöst aus dem Komplex der mannigfachen Wahrnehmungen und gedanklichen Zusammenhänge, als Sichtbarkeit in sich trägt.

Nachdem im 19. Jahrhundert die Kunst in das Nebenreich einer luxuriösen Liebhaberei, in die Scheinwelt des „Ideals" verdrängt worden ist, hat Fiedlers philosophische Besinnung auf das bildnerische Bewußtsein das Hoheitsrecht der Kunst neu begründet: „als eine von den ursprünglichen, ein Reich für sich bildenden Bestätigungen der menschlichen Natur", „als eins der Mittel, durch die der Mensch allererst Wirklichkeit gewinnt." Nur dem nüchternen Blick erschließen sich die Tiefen; indem Fiedler uns lehrt, daß die Kunst nicht außerordentlicher ist als andere menschliche Leistungen, offenbart er uns erst eigentlich ihr Geheimnis. Für alles Denken über Kunst und für die Beurteilung künstlerischer Leistungen gibt es keinen besseren Befreier von allen Befangenheiten in veralteten und kunstfremden Vorurteilen als Fiedler. Die Befangenheiten landläufiger Kunsturteile zu zerstreuen, durch Besinnung auf das wirkliche Wesen der Kunst, ihre wahren, ewigen Ideale, das künstlerische Schaffen von seinen gefährlichsten Feinden: von vager Schöngeisterei, idealistischer Schwärmerei, geheimnislüsternem Mystizismus, oberflächlichem Geschmäcklertum, banalem Bildinteresse zu befreien —, das war die edle Absicht, die Fiedler mitbestimmte, als er mit seinen kunstphilosophischen Arbeiten an die Öffentlichkeit trat. Durch Verbreitung klarer Einsicht hoffte er ein besseres, gerechteres Verständnis für Kunst und Künstler vorbereiten zu können. So wurde er als Philosoph zum Befreier der Kunst. *Hans Eckstein*





HEINZ BATTKE — LÖWENZAHN

HEINZ BATTKE

ÜBER FARBE UND RAUM IN DER MALEREI

Über Schatten. Herbst 1927.

Ich setze die Kenntnis der Definition von Eigen- und Schlagschatten voraus. Ich möchte nun einige kurze Bemerkungen über die Erscheinungen der Schatten machen, und einiges über die Darstellungsmittel der Malerei sagen, die der Eigenart dieser Erscheinungen gerecht werden können.

Man kann nicht generell sagen, daß die Schatten der einen Art schärfer begrenzt oder dunkler seien, als die der anderen. Der Grad der relativen Grenzschärfe und Dunkelheit hängt von zwei Umständen ab: 1. von den umgebenden Lichtverhältnissen (den Lichtquellen- und Reflexionsverhältnissen) und 2. von den materiellen Eigenarten der schattenspendenden und schattenzeigenden Körper (der Lichtdurchlässigkeit, der Oberflächenbeschaffenheit und der Farbe dieses Körpers).

Um das eben theoretisch Gesagte allseitig zu veranschaulichen, müßte ich sehr viele Beispiele geben. Ein jeder kann welche konstruieren, und so beschränke ich mich denn auf nur eines, das das variable Schärfe- und Dunkelheitsverhältnis von Eigen- und Schlagschatten an der Verschiedenheit und Veränderung nur einer beschränkten Zahl der ebengenannten möglichen Umstände demonstriert:

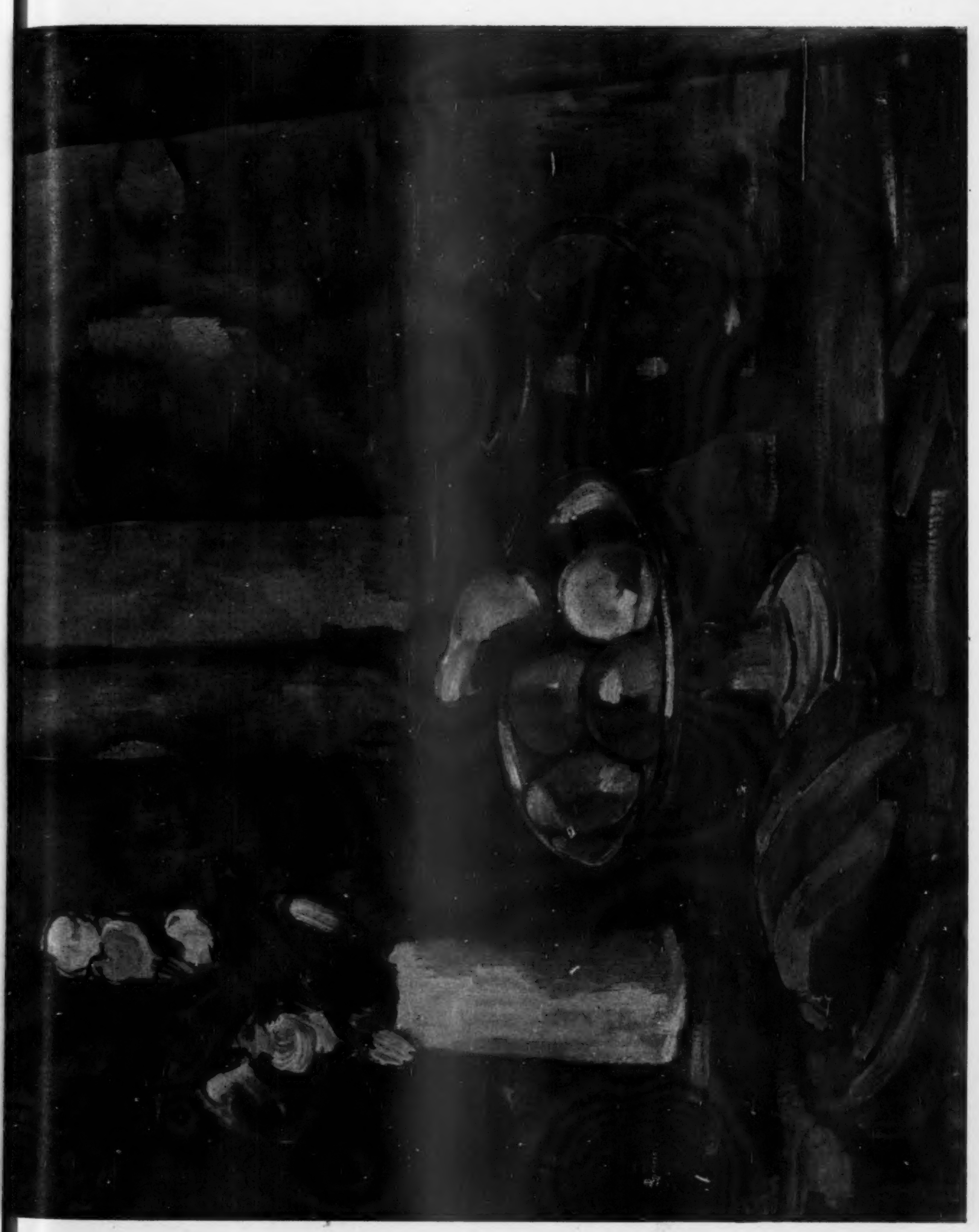
Der Eigenschatten eines Tennisballes in der Sonne wird unschärfer begrenzt und heller sein als der Schlagschatten, den er auf glatten hellen Lehmboden wirft, auf dem er liegt. Das Verhältnis wird sich aber umkehren, wenn der Ball fliegt, und die Umkehrung wird um so sichtbarer werden, je höher der Ball fliegt (noch sichtbarer, wenn der Schlagschatten

dabei statt auf den glatten Boden, auf einen Wollsweater geworfen wird).
„Geworfen!“ Dieser gebräuchliche Ausdruck zeigt, daß man Schlag-Schatten als eine Art dunkler Schleier zu sehen gewöhnt ist, die über die Dinge gebreitet liegen (obwohl eigentlich das Licht „geworfen“ wird, der Schatten aber in einer relativen Abwesenheit des Lichtes besteht). Immerhin: Die Erscheinungen führen zu diesem Bilde, verringern sich doch im Schatten — wie unter einem Schleier — die Differenzen der Farben, der Tonwerte und anderer Farbeigenschaften, so daß man gut tut, den Schatten malerisch auch als Schleier zu behandeln, das heißt: ihn mittels dunkler Lasur zu geben. Jedenfalls gilt das von den „geworfenen“ Schatten, den Schlagschatten. Der Eigenschatten jedoch erscheint uns tatsächlich als Licht-Abwesenheit, als Minus, nicht als Plus wie der Schlagschatten. Das malerische Darstellungsmittel, das der besonderen Erscheinung der Eigenschaften gerecht wird, ist das Aussparen der dunkleren Untermalung, der Fortfall weiterer Behandlung der Eigenschattenstellen bei der (helleren) Übermalung des Bildes. Ein vorzügliches Beispiel für diese Darstellungsweise des Eigenschattens ist das Portrait der Madame Jarre von Prud'hon, das sich im Louvre befindet. Die Modellierung des Kopfes ist durchweg aus der Untermalung eines warmen, durchsichtigen dunklen Tones entwickelt, auf den die verschiedenen Grade der Helligkeit in den entsprechenden Dicke-Graden der deckenden Farbschicht gesetzt sind. —
Noch eine andere technische Regel: Schatten als solcher hat keine eigene Körperlichkeit; bestehen also irgendwelche Gründe, ihn einmal weder durch Lasur darzustellen, noch bei hellerer Übermalung des Bildes auszusparen, so male man ihn wenigstens nicht dicker, als die Lichtpartien des Objektes, das ihn zeigt, da sonst das Gemälde widerspruchsvollerweise technisch an den Stellen das meiste von der Beleuchtung fangen würde, denen motivisch das wenigste zukommt.

1927.
Über den kompositionellen und den natürlichen Mittelpunkt des Bildes; über das artistische und das motivische Gleichgewicht; über die „Farbgewichte“; über „Gewichts“-Aufbau, Spannungs- und Lösungsgefühle; über Gleichgewicht und „Gestaltung“.

Ein jedes Bild hat einen Mittel- oder Waagepunkt. Der durch die Komposition gesetzte Mittelpunkt fällt nicht immer mit dem planimetrischen Mittelpunkte zusammen. Ich will es hier unerörtert lassen, ob sich der kompositionelle zum planimetrischen Mittelpunkt, oder zur vertikalen Mittelachse in einem bestimmten Verhältnis befinden müsse, und wie ein solches Verhältnis beschaffen zu sein hätte. Ich begnüge mich, festzustellen, daß der Mittelpunkt, besser: der Waagepunkt des Bildes von der Vorstellung immer auf der vertikalen Mittelachse, nicht zu weit vom planimetrischen Mittelpunkt gesucht wird, sofern er nicht kompositionell deutlich auf eine andere Stelle gelegt ist. Das artistische Gleichgewicht eines Bildganzen hängt ab von der Ausbalancierung der verschiedenen Farbgewichte — von denen ich gleich reden werde — um den Mittelpunkt (den Waagepunkt). Das artistische Gleichgewicht ist nicht dasselbe wie das motivische Gleichgewicht. Ein Bild könnte dieses zeigen, während ihm jenes fehlte, und umgekehrt. Ein Beispiel: Man stelle sich ein Bild vor, das einen — quer zum Beschauer liegenden — Spazierstock darstellt, der mit seinem mittleren Teil auf der Fläche eines kleinen Tisches aufliegt. Tisch, Hintergrund und Stock seien hellgelblich; der Knopf des Stockes aber, der fast die eine Seite des Rahmens berührt, sei tiefschwarz: Das Bild wird sich im motivischen, nicht aber im artistischen Gleichgewicht befinden. Der umgekehrte Fall wird eintreten, wenn man den Knopf den hellen Tönen des Bildes anpaßt und den unterstützenden Tisch ganz an die Seite, unter das Ende des Stockes schiebt. Die Lage der Farbgewichte im Bildensemble, speziell ihr Abstand vom Waagepunkt, spielt eine große Rolle: Das Bild ist einer Waage zu vergleichen, auf deren Balken, zu beiden Seiten des Waagepunktes, verschiedene Gewichte in verschiedenem Abstande lasten. Zum Begriff des „Farbgewichtes“: Die verschiedenen — in sich einheitlichen — Materialmengen, populär: die verschiedenen Farben in einem Bilde können verschiedene „Gewichte“ haben. Die Größe des „Gewichtes“ einer Materialmenge hängt von zweierlei ab: I: vom Grade der Aufmerksamkeit, den sie beim Betrachter bewirkt, d. h. von dem Grade, in dem sie das Bewußtsein des Betrachters nötigt, bei dem speziell von ihr vermittelten Empfindungs- und Vorstellungsinhalte zu verharren. „Aufmerksamkeit ist das Verharren des Bewußtseins bei einem Empfindungs- oder Vorstellungsinhalt bei gleichzeitig gesteigerter Assoziations-(oder Apperzeptions-)Fähigkeit für Empfindungen oder Vorstellungen, die mit jenem in Ver-

Maurice de Vlaminck, Stilleben





KARL ROSSING, HOLZSCHNITT

bindung stehen (auf ihn Bezug haben) und verminderter oder aufgehobener Assoziationsfähigkeit für andere Empfindungen und Vorstellungen" (H. Schmidt, Jena, nach Jodl). Der Aufmerksamkeitsgrad kann zwischen völliger Dissipation und stärkster Konzentration liegen. Und II: Die Größe des Gewichtes hängt — in gewissen Fällen — von einem bestimmten Vorstellungsinhalte ab: Von der Vorstellung der Schwere. (Artistischer, nicht motivischer Schwere, versteht sich.)
Zu I: Wovon hängt nun der Grad der Aufmerksamkeit ab, den eine in sich einheitliche Materialmenge im Bildensemble bewirkt? Von drei Umständen: A. Von der Quantität, in der jede der Eigenschaften, die durch die in Betracht gezogene Materialmenge demonstriert wird, innerhalb des ganzen Bildensembles vorhanden ist. Die Metapher vom „Gewicht" der Materialmengen, die durch Übertragung eines Begriffes der Physik auf psychologisches Gebiet gebildet wurde, hat ihre Mängel: So nähme z. B. das „Gewicht" einer Materialmenge im Bildensemble nicht unbedingt zu oder ab, wenn ihre Quantität zu- oder abnehmen würde! Das gilt nur von der unter II erläuterten „Gewichts"-Komponente. Der Quantitätsfaktor der hier (unter I) erläuterten „Gewichts"-Komponente aber hat seine eigenen Gesetze: Die „größte" Quantität (d. h. die in bezug auf die zu bewirkende Aufmerksamkeit dienlichste) ist hier die „Quantität der augenfälligsten Seltenheit", wie ich sie nennen möchte; jene Quantität der in Betracht stehenden Materialmenge also, durch welche die wichtigsten der dieser Materialmenge innewohnenden Eigenschaften im Bildganzen den Charakter der Seltenheit, der Besonderheit erhalten, die aber dabei gerade nur soweit ausgedehnt ist, daß diese Eigenschaften — ohne den Charakter der Seltenheit zu verlieren — die größtmögliche Augenfälligkeit besitzen. B. Von den demonstrierten Eigenschaften selber und dem Grad ihrer Ausgeprägtheit. Diese Eigenschaften stehen hinsichtlich ihrer Bedeutung für das „Gewicht" in einer bestimmten Rangordnung. Sie seien in dieser Ordnung im Absatz nach C aufgeführt. C. Vom Vorhandensein von Kontrasten, die diese Eigenschaften verstärken, und dem Grade ihrer Ausgeprägtheit.
Zu den Eigenschaften selber. Hier folgen also die wichtigsten von ihnen nach ihrer Bedeutung für das „Gewicht" geordnet:
1. Besonderer Tonwert.
2. Näherungsweise spektrale Reinheit, Ungetrübtheit. Von ganz hervorragender Bedeutung in der Praxis ist eine Eigenschaft, die sich nicht in dieses Schema einordnen läßt, da sie keine elementare, einfache, sondern eine zusammengesetzte Eigenschaft ist: Die „Leuchtkraft"! Sie besteht für den Maler gewöhnlich in näherungsweise spektraler Reinheit und in Transluciditāt, d. h. Transparenz mit heller Unterschicht.
3. Besonderer Farbcharakter („Farbe" schlechthin: blau, rot, grün etc.).
4. Auffälliger Materialcharakter (Pastosität, Ölfarbe mit Sand- oder Gipsbeimengung [Utrillo!]; Glas, Staniol [Dix!] etc.). Ich will Pastosität nicht als quantitativen, sondern als qualitativen Begriff fassen, denn pastose Farbe wirkt im Wesen anders als nicht pastose Farbe sonst gleicher Beschaffenheit, wirkt also anders in Konsistenz und Konzentrationsgrad und von der Wirkung ist hier die Rede.
5. Formale Konzentration oder Bizarrerie; Annäherung an geometrische Formen.
Die übrigen Eigenschaften folgen an Bedeutung erst in einem weiten Abstande:
6. Besondere auftragstechnische Struktur.
7. Besonderer Wärme- oder Kältegrad u.a.m.
Zu II: In welchen Fällen entsteht die Vorstellung von Schwere einer in sich einheitlichen Materialmenge, und wovon hängt die Größe dieser vorgestellten Schwere ab?
Die Vorstellung von Schwere einer in sich einheitlichen Materialmenge bildet sich, wenn diese Materialmenge zumindest eine von zwei bestimmten Eigenschaften zeigt: Die Eigenschaft der Dunkelheit (nicht etwa besonders abgehobener Tonwertigkeit allgemein) und die des schweren Materialcharakters (Pastosität etc [vgl. I B 4]).
Die Größe dieser vorgestellten Schwere hängt ab: 1. vom Grade der Ausgeprägtheit der beiden genannten Eigenschaften (der Schwarz-Nähe und der Nähe größt- und schwerstmöglicher Körperlichkeit), 2. vom Vorhandensein verstärkender Kontraste und dem Grade ihrer Ausgeprägtheit, und 3. von der Größe der flächigen Ausdehnung dieser in Betracht stehenden Materialmenge.
Je ähnlicher sich nun zwei in einem Bilde ins Gleichgewicht gesetzte Materialmengen in ihrem „Gewichts"-Aufbau sind, d. h. je ähnlicher sie sich in den einzelnen Eigenschaften und Umständen sind, aus denen sich ihre „Gewichte" aufbauen, zusammensetzen, desto mehr vermitteln sie das Gefühl der Lösung; je un-



POMPEJI, VILLA DEI MISTERI, WANDBILD-AUSSCHNITT

ähnlicher sie sich in ihrem „Gewichts“-Aufbau sind, desto mehr vermitteln sie das Gefühl der Spannung. Rudolf Levy malte seine Bilder in den äußeren Bezirken oft mit Farben von sehr ähnlichem, in den inneren Bezirken mit Farben von sehr unähnlichem „Gewichts“-Aufbau. Er verlegte dadurch alle Spannung in die Bildmitte. —

Zur Beziehung von Gleichgewicht und „Gestaltung“: Das motivische und das artistische Gleichgewicht eines Bildes mit „Gestaltung“ muß übereinstimmen.

Über Lokalfarbe, ihre möglichen Veränderungen und ihre Beziehung zur „Gestaltung“. Etwa Anfang 1928.

Unter „Lokalfarbe“ versteht man die physikalische Eigenfarbe der Körper, den farbigen Teil also, den sie von weißem Lichte, das sie trifft, zurückwerfen. Durch bestimmte Umstände erscheint die Lokalfarbe dem Betrachter gewöhnlich in all ihren Eigenschaften (Tonwert, Farbcharakter, Leuchtkraft etc.) verändert. Im folgenden seien die Hauptgruppen der verändernden Faktoren genannt.

1. Die reinen Licht- und Schattenverhältnisse. (Populär: das Hell und Dunkel des betrachteten Körpers.)
2. Die farbigen Reflexe (das farbige Licht, das von umgebenden Körpern auf den betrachteten geworfen und von ihm zurückgeworfen wird).
3. Die Medien (meist fein verteilte Körper, die sich zwischen dem Betrachter und dem betrachteten Körper befinden, als da sind: verschiedenfarbig beleuchtete Luft, Regen, Staub, Nebel, Rauch, Glas etc.).
4. Die Kontraste. (Phänomen der Übersteigerung von

Kontrastempfindungen. Als Beispiel eine jedermann bekannte nichtoptische Erscheinung: Taucht man seine Hand in laues Wasser, so scheint es sehr warm zu sein, wenn man die Hand vorher in Eiswasser gehalten hat; dasselbe laue Wasser scheint kalt, wenn die prüfende Hand aus heißem Wasser kommt. Ins Farbige übersetzt: Ein reines neutrales Gelb — z. B. — wird, neben Grün gesehen, einen Stich ins Orange [= Rot-gelbe], neben Orange gesehen, einen Stich ins Grüne [= Blau-gelbe] zu haben scheinen.) —
Nun zur Beziehung der Lokalfarbe zur „Gestaltung". Betrachten wir einen Gegenstand (etwa ein hellrosa Kleid im Sonnenschein) in seinem materiellen Dasein (der Natur) und in seinem ideellen Dasein (dem Gemälde). Im ersten Falle werden wir kaum im Zweifel sein über seine farbige und stoffliche Homogenität (seine Gleichartigkeit in sich), trotz der weißgelben Sonnenlichter und der violetten Schatten. Im zweiten Falle aber werden wir häufig (bei impressionistischen Gemälden immer) den Eindruck der farbigen (oft auch der stofflichen) Heterogenität haben (den Eindruck der Zusammengesetztheit aus ungleichartigen Elementen). Wann tritt der Fall der heterogenen Erscheinung eines gemalten (in der Natur homogenen) Gegenstandes ein? Wenn der gemalte Gegenstand zusammengestückt, künstlich ist, wenn es ihm an diesem einen Engverbindenden fehlt: an der trotz aller Veränderungen durchgängig erkennbaren Lokalfarbe! Sie, die durchgängig erkennbare Lokalfarbe, ist notwendig zur „Gestaltung", zu dieser unheimlichen „Wesensschau des Seins". Wer gibt in der modernen Kunst die durchgängig erkennbare Lokalfarbe? Matisse und Dix, zum Beispiel. Matisse — indem er die gewählte Lokalfarbe jedes farbig-stofflich homogenen Motivteils ohne ihre natürlichen Veränderungen plakatartig vereinfacht hinstreicht. Dix — (meist) indem er die Lokalfarbe über das mit allen Verschiedenheiten fertig untermalte homogene Motivteil lasiert, oder (seltener) indem er (meist lasierend) die Verschiedenheiten auf das in durchgängig erkennbarer Lokalfarbe untermalte Motivteil setzt.

Über den „Kunstraum"; über die Darstellung des Räumlichen; über die Perspektiven. Paris Anfang 1928.

Die Malerei kann so wenig den wirklichen Raum geben, wie sie wirkliche Dinge geben kann: sie ist darauf beschränkt, für das eine wie das andere Zeichen (Symbole) zu setzen. Die Zeichen, welche für die Dinge eintreten, sollen diese Dinge nicht vortäuschen, sollen nicht ein Nochmal der ohnehin unendlichen Natur versuchen, sondern sie sollen die mehr oder weniger bedingten und zufälligen Naturerscheinungen in einer gesicherteren, unbedingteren, eindeutigen, begreifbar abgeschlossenen Form geben.
Was nun von den Dingen gilt, gilt auch von dem Raume, in dem sie sich befinden. Es handelt sich nicht darum, einen wirklichen Raum vorzutäuschen. Der wirkliche Raum ist unbegrenzt. Um ihn begreifbar, faßlich zu machen, ihn dem Vagen, Verschwimmenden, kurz der Formlosigkeit zu entreißen, muß man ihn im Bilde vor allem begrenzen. Zweidimensional ist er schon durch den Rahmen begrenzt. Aber er muß auch nach hinten, in der Tiefe abgeschlossen sein, „das Bild darf kein Loch in die Wand machen", wie Adolf von Hildebrand sagt. Viele Maler des XV. und XVI. Jahrhunderts gaben ihren Gestalten deshalb einfache schwarze Hintergründe — stellten sie aber dabei oft auf einen naturalistisch behandelten Landschafts-Untergrund: Dürer's „Adam und Eva" stehen neben dem Baume vor glattschwarzem Hintergrund — auf einem steinchenbedeckten Boden; Lucas Cranach malte nach dem gleichen Prinzip eine ganze Anzahl von figuralen Bildern; die Botticelli'sche Venus im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin steht auch vor reinem Schwarz, auf einem Balken; desgleichen der Adam und die Eva des Meisters vom Tode Marias (Louvre); sowie die „Venere" des Lorenzo di Credi (Uffizien); „St. Jean de Capistran" von Bartolommeo Vivarini da Murano (Louvre) hat ebenfalls einen einheitlich schwarzen Hintergrund — den Untergrund bilden einige rosa Marmorstufen; übrigens findet sich der schwarze Grund — auch einheitlich roter Grund — sehr oft auf pompejanischen Fresken. Bilder mit glattem Goldgrunde gibt es aber auch in großer Menge: aus dem XV. Jahrhundert und aus früheren Zeiten. Meister Francke gab der „Geburt Christi" auf dem Hamburger Altar von 1424 zum Hintergrunde einen Himmel, der mit völlig regelmäßig angeordneten Sternen besät ist und so den Anblick einer Tapete bietet.
Daß nun die Begrenzung der Tiefe nicht nur durch eine abschließende Wand, einen „Hintergrund" möglich ist, sondern auch in einer Landschaft wohl angeht, zeigen einige bedeutende Maler: Giotto sehr häufig („Marias Rückkehr aus dem Tempel nach der Trauung"), ebenso Watteau („L'indifférent" im Louvre),

Goya — besonders überzeugend — auf zahlreichen figuralen Bildern, Marées, Matisse („Der Schmetterlingsfänger"), und andere mehr. Renoir geht in einem großen Doppelbildnis sogar so weit, das Paar einen leichten Schatten auf Wald und Himmel werfen zu lassen — wie auf eine Kulisse.

Es versteht sich jetzt von allein, daß Teile des Motivs auch nicht nach vorn aus dem Rahmen herauszuragen scheinen dürfen — wie etwa die Füße des „Cristo morto" von Mantegna in der Pinacoteca di Brera zu Mailand. Leonardo, Limosin und andere Maler des XVI. Jahrhunderts haben den Raum bei Bildnissen bisweilen nach vorn abgeschlossen, indem sie ihre Figuren auf der Leinwand hinter einen gemalten Balken setzten, den sie ans untere Ende des Gemäldes parallel zur Rahmenleiste legten (Bildnis der Lucrezia Crivelli von Leonardo im Louvre!).

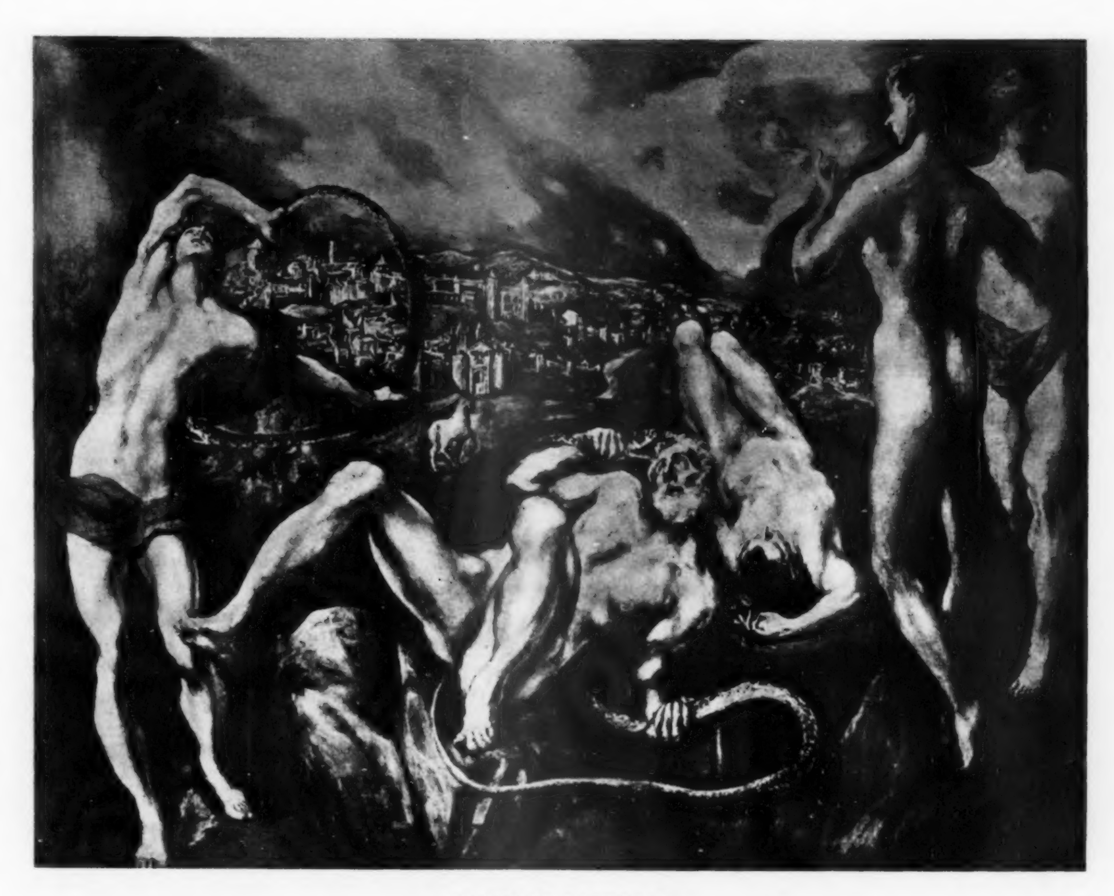
Um nun die Begreiflichkeit dieses „Kunstraumes", die Ablesbarkeit seiner Verhältnisse zu erhöhen, tut man gut, alles in den Maßen Unbestimmte, nur vag Schätzbare — das sind besonders die Verkürzungen — auf das Minimum zu beschränken, das nötig ist, um ein Zerreißen einzelner Motivteile — und dadurch eine andere Art von Schwerverständlichkeit — zu vermeiden. Ein Beispiel soll das erläutern: Die altägyptische Malerei und Reliefkunst vermied Verkürzungen, soweit es irgend ging. Die einzelnen Teile des Motivs wurden in gut gewählten, unverkürzten Schauseiten gegeben: Füße, Beine, Arme, Kopf von der Seite, Hände von oben (oder von vorn, wenn man so verstehen will), Augen, Oberkörper von vorn, Gewänder teils von der Seite, teils von vorn gesehen. Alles vollrunde, „plastisch", an den Seiten (in der Natur) stark verkürzt Erscheinende wurde quasi plattgewalzt, schattenlos, flächig gegeben. (Dieses Applanieren, dieses In-Schauebenen-Legen [die der Malebene parallel sind]; dieses Beschränken der verkürzenden Schatten auf schmale Grenzpartien findet sich bei vielen späteren Malern — wenn auch in verschiedenen Graden der Konsequenz. Bei Hofer: „Kartenspieler"; bei Matisse: „Schmetterlingsfänger"; bei Marées: „Hesperiden"; bei Goya, Velasquez, Tizian; auch in manchen pompejanischen Wandgemälden.) — Einige Techniken unterstützen übrigens die Tendenz des Ordnens in Schauebenen noch besonders. Es sind dies die Techniken, die 1. den Künstler zum Denken und Arbeiten in Flächen nötigen, welche abgesetzt, d. h. wenig oder gar nicht in einander vertrieben sind, und die 2. die stoffliche Einheitlichkeit der Malebene durchgängig unverdeckt demonstrieren: Fresko, Gobelin, Farbplatten-Holzschnitt.

Die Verkürzungen blieben bei den Ägyptern kaum wahrnehmbar — auf schmale unbedeutende Grenzgebiete beschränkt, und auf möglichst unterdrückte, kleine verbindende Partien: die Bauchpartie z. B., die zwischen dem frontal dargestellten Oberkörper und den seitlich dargestellten Beinen vermittelte, und so ein Zerreißen der Figur in zwei verschieden gesehene Teile vermied. Übrigens: so vorzüglich die Anordnung der Teile in ägyptischen Figuren ist — sie ist nicht die einzig mögliche gute. Ein Kopf in „Dreiviertelprofildarstellung" hat auch seine Meriten. Man denke an die raumerklärenden Überschneidungen Nase-Wangenkontur, Kinn-Halskontur.

Ich sprach eben in diesen Erläuterungen des „Kunstraumes" von guter Anordnung des Motivs und von geschickt behandelten Verkürzungen. Damit griff ich schon bestimmte Punkte aus den Perspektiven heraus, die ich jetzt alle geordnet nacheinander darlegen will: Es gibt vier Perspektiven. Die möglichst widerspruchslose Vereinigung ihrer Mittel ergibt die klar Darstellung des Räumlichen. — Zu den Perspektiven selber:



ÄGYPTISCHE ZEICHNUNG
EINES VON BÄUMEN UMSTANDENEN TEICHES



EL GRECO, LAOKOON

I. Die Motiv-Perspektive mit ihrem technischen Seitenstück in der technischen Perspektive. Ihre spezielle Aufgabe: Gute Wahl und raumerklärende Anordnung des Motives. Besondere Mittel: 1. Guter Fall langer Schlagschatten, die die Krümmung wichtiger Flächen oder ihre Lage zueinander veranschaulichen. (Diese erklärenden Linien können übrigens auch statt durch Schlagschatten durch Motivteile gegeben werden. Die Brust der tizianischen „Bella“ ist ganz hell, schattenlos, formal unbestimmt gemalt, eine darüberhängende Halskette jedoch erklärt die Form hinreichend.) 2. Gute Überschneidungen! Sehr wichtig. Unter guten Überschneidungen verstehe ich augenfällige Kontraste in den Struktur- und Grenzlinien der sich überschneidenden Motivteile. (Ein Marées'sches Prinzip: Die größeren Formen müssen die kleineren überschneiden. Man denke an Bäume und stehende Gestalten Marées, die mit ihren großen, betont vertikalen Strukturlinien die kleinen, betont horizontalen Strukturlinien in Himmel, Boden und Gebirge überschneiden.)

Die oft mit gutem Erfolg anwendbare technische Perspektive: Ein „Überschneiden“ des technischen Arbeitsvorganges, der dem Überschneiden der Motivteile entspricht: Motivteile, die von anderen zum Teil überdeckt werden, wären nicht nur, soweit man sie sehen kann, sondern wären ganz fertig zu malen; die sie überschneidenden Motivteile würden nach dem Trocknen darübergedeckt werden.

(N.B. Eine technische Eigenheit, die man kennen soll, deren Anwendung aber nicht bedingungslos zu raten wäre: „Ist der Pinselstrich kräftig und breit, dann bringt er die Dinge nach vorn; im entgegengesetzten Falle läßt er sie zurücktreten" [Delacroix].

II. Die Perspektive der darstellenden Geometrie. Ein Teil derselben — den ich als bekannt voraussetze—, die „Linear-Perspektive" in der Form, die seit der Zeit der italienischen Renaissance bis jetzt gebraucht wurde, stellt die Dinge so dar, wie sie dem Betrachter in der Natur von einem bestimmten Augenpunkte aus erscheinen: Das Bild des gesehenen Gegenstandes wird als Schnittfläche des Sehstrahlenkegels mit der Bildebene aufgefaßt. Das genügt nicht immer. Selbst bei guter Wahl und Anordnung des Motives ermöglicht die ausschließliche Anwendung des linearperspektivischen Teiles der darstellenden Geometrie keineswegs stets die Bildung einer genauen Vorstellung der Verhältnisse des gezeigten Raumes — ebensowenig, wie das der Blick auf das Motiv in natura stets tut. Kurz, ich fordere, daß man sich zur Darstellung des Räumlichen gegebenenfalls umfassender Mittel der darstellenden Geometrie, also eventuell auch einer geschickten Kombination der Risse (des Grund-, Auf- und Seitenrisses) bediene — wie das die alten Ägypter, die Araber (11. Jahrhundert!), zahllose Miniaturmaler des frühen und hohen Mittelalters (besonders des 11. und 12. Jahrhunderts!) u. a. m. getan haben. Die letzte Klarheit — die sich freilich nicht aus unmittelbarer Wahrnehmung ergibt, sondern erst in einer vermittelten eindeutigen Vorstellung liegt —, die letzte Klarheit also kann nur die technische Zeichnung schaffen, die die verschiedenen Risse getrennt voneinander auf verschiedenen Tafeln geben kann, während die Malerei den Gegenstand auf einer Tafel zeigen muß (vergl. weiter oben: Die praktische Lösung dieser Aufgabe bei den Ägyptern). Ich entsinne mich eines ägyptischen Gemäldes, das ich in der perspektivischen Abteilung des Deutschen Museums in München gesehen habe: Ein wasserschöpfender Mann war — wie üblich damals — aus Auf- und Seitenriß (Frontal- und Profilansichten seiner Teile) überzeugend zusammengesetzt, der Teich aber war im Grundriß (quadratisch) gegeben. Das Verfahren: ein Raumsymbol zu geben, ist zweckdienlicher als das Verfahren des Photographen, der mit seinem Bilde den Blick in einen natürlichen Raum vortäuscht, ohne diesem Blicke die Einseitigkeit nehmen, ohne ihm die leichte Ablesbarkeit der räumlichen Verhältnisse geben zu können, die nötig ist zum wirklichen Verständnis des gezeigten Raumes.

III. Die Farbperspektive. Sehr wichtig. Die verschiedenen Farben des Bildes scheinen — unabhängig von den Gegenständen, denen sie anhaften — verschiedene Abstände vom Auge des Betrachters zu haben. (So kann z. B. ein mit vielen Mitteln fast „gestalteter" Kopf wieder ganz wesensunwahr erscheinen, wenn er vor einem farbenperspektivisch falsch behandelten Hintergrund gesetzt wird, der im Eindruck weiter vorn steht, als der Kopf selber — wie etwa ein reiner Zinnoberrot-Hintergrund zu einem stumpf bläulichgrauen Kopfe.)

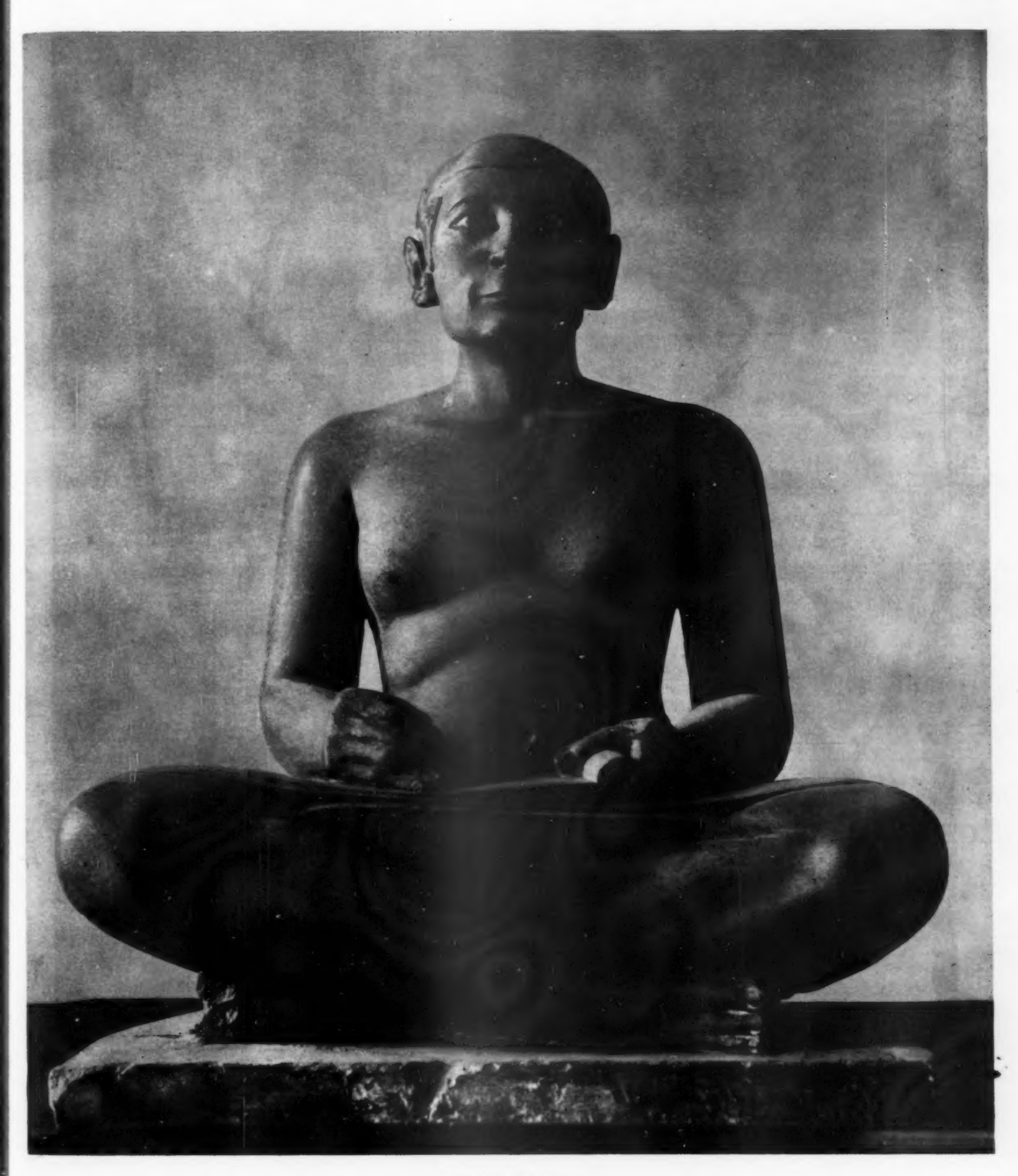
Hier die Hauptregeln der Farbenperspektive:

1. Körperlich wirkende Farbe vor nicht körperlich wirkender.

a) Pastose Farbe, überhaupt Farbe von körperlichem Materialcharakter (Farbe mit starker Sandbeimengung z. B.) vor nicht pastoser, unkörperlicher. Russische Ikonen haben gewöhnlich einen Fehler in der Farbperspektive: Hintergrund und Gewänder — aus dikkem Golde, aus Perlen und Steinen — wirken so, als stünden sie räumlich weit vor den flach gemalten Gesichtern und Händen, während es doch grad umgekehrt sein sollte. (N. B. Man hüte sich überhaupt vor zu pastoser Malweise, besonders vor dem überpastosen Herausarbeiten einzelner Bildteile: Die Reliefperspektive hat ihre eigenen Gesetze!).

b) Deckende Farbe vor lasierender.

2. Helle Farbe vor dunkler, jedoch nur bei völliger Gleichheit aller sonstigen Umstände. Ein Beispiel: Weiße und schwarze Punkte sonst gleicher Eigenschaften gleichmäßig auf einer Fläche von mittlerem Grau verteilt. Die weißen Punkte werden etwas weiter vorn zu stehen scheinen als die schwarzen. Eine ungleich wichtigere farbperspektivische Regel des Tonwertes: Ein vom Grunde sehr abgehobener Tonwert (also ein besonders heller oder besonders dunkler) vor einem Tonwerte, der sich nicht so sehr vom Grunde abhebt. Unter „Grund" ist hier sowohl der logische, als auch der psychologische „Grund" zu verstehen. Logischer (ich meine damit: sachlicher, motivischer) „Grund": das motivische „Hinten", jeder Hintergrund also, Wand- oder Landschafts-Kulisse (hinter einer Figur z. B.) u. dgl. m. Psychologischer (artistischer) „Grund": die das tonwertig abgehobene Stück umgebende Bildfläche, egal ob sie von motivisch vorn oder hinten Liegendem eingenommen ist. „Tonwertig



DER SCHREIBER

Ägyptische Plastik, V. Dynastie



HONAMI KOETSU (1557-1637), BESCHNEITE ZWEIGE

abgehoben", das bezeichnet das Vorhandensein von zwei verschiedenen Tönen. Welcher ist nun der abgehobene und welcher bildet den „Grund"? könnte man fragen. Ich deutete schon an: Der formal konzentrierte ist der abgehobene, der (ganz oder teilweise) umschließende ist der „Grund". Ein Beispiel für einen „psychologischen Grund", der nicht auch ein „logischer Grund" ist: Aus einer Geißelungsszene in der Predella des Altarbildes mit der Madonna della Misericordia im Museum Borgo San Sepolcro (gemalt von einem Gehilfen des Piero della Francesca). Die Szene spielt sich in einem geschlossenen Raume ab. Durch ein Fenster sieht man ein Stückchen Himmel und den Wipfel einer Zypresse. Der Himmel ist das hellste im ganzen Bilde, die Zypresse das dunkelste. Dieser viereckige Fensterfleck, der sich im Tonwert so sehr abhebt, steht also farbperspektivisch am weitesten vorn, sein „psychologischer Grund", die Mauer, die ihn rings umgibt, ist motivisch weiter vorn als Himmel und Zypresse, ist also kein „logischer Grund".

3. Reine Farbe vor unreiner, getrübter, gebrochener. Eine besondere Bemerkung: Leuchtende Farbe nicht unbedingt vor nicht-leuchtender. Nur, wenn die Leuchtkraft einen ziemlich hohen Grad erreicht (wie etwa bei Verwendung von Transparenten mit dahinter angebrachten Lichtquellen oder bei Verwendung von nicht „chaotisch" — sondern geordnet — reflektierendem Material [Flittergold etc.]). Man bedenke, daß die gewöhnliche „Leuchtkraft" im Sinne des Malers aus zwei farbperspektivisch entgegengesetzten Eigenschaften zusammengesetzt ist: aus näherungsweiser Spektralreinheit (Vordergrundig!) und aus Transluciditát, d. h. Transparenz mit hellem Untergrunde (Hintergrundig!). Ein Beispiel für die farbenperspektivische Wirkung großer Leuchkraft: Erleuchtete Fenster, von außen gesehen, scheinen weit vor der dämmerigen Hausmauer zu stehen. Irreführende farbperspektivische Wirkung in der Natur!).

4. Warme Farbe vor kalter.

Die übrigen Farb- (besser: Material-) Eigenschaften haben farbperspektivisch nur sehr geringe Bedeutung.

IV. Die Luftperspektive. Hier die Hauptregeln:

1. Je entfernter die Dinge sind, desto unschärfer erscheinen die Konturen;
2. desto geringer sind die Kontraste der Farbencharaktere;
3. desto geringer sind die Kontraste der Tonwerte und der anderen Farbeigenschaften;
4. desto durchsichtiger erscheinen sie (die Dinge).

(Dieser Punkt 4 hat einige Beziehung zum Punkte 1 b) der Farbperspektive! [„Deckende Farbe vor lasierender"]).

Die raumdarstellenden Mittel der Luftperspektive können im Kunstwerk schon bei ganz geringer Tiefe (etwa innerhalb eines Stillebens) angewendet werden. Ich kenne ein Bild von Rudolf Levy: „Die Freundinnen", in dem besonders Prinzip 2 und 3 angewandt ist, und eine kleine Baumgruppe von Renoir, an der sich besonders Prinzip 1 demonstriert.

Etwa 1928.

Der Schleier vor der Oberflächendeutlichkeit der Natur; die Entrücktheit durch künstlerische Umformung; das Namenlos-Geheimnisvolle; kurzum „Cachet" ist ein Erfordernis jeglichen Meisterwerks der bildenden Kunst und sei sein Gegenstand auch ein getreues Menschenbildnis. Rembrandts Werke haben „Cachet" in hohem Maße. Die Gestalten Hodlers aber scheinen wie auf dem Modellmarkt ihre Namenskarte unterm Hut zu tragen.

1940.

Kunst ist ein so geheimnisvolles Ding, daß der Schaffende nur selten zum völligen Verständnis eines Werkes vordringt, das er nicht selber geschaffen, deswegen sich denn auch so viele Künstler — seien sie eitel oder nicht — mit reiner Überzeugung für die größten halten.

Die vorstehenden Ausführungen bilden den Schluß der in Heft 5/6 1948 begonnenen Aufzeichnungen des Malers Heinz Battke. Der vollständige Text erscheint in der Reihe DER SILBERNE QUELL (Verlag Woldemar Klein).

ERNST STRASSNER

KOMPOSITION

In den Ausstellungen der letzten Jahrzehnte sah man Bilder mit feierlich stehenden oder gelagerten Akten oder Figuren in zeitlosem Gewande. Diese Bilder zeigten die heute allgemein herrschende Vorstellung einer figürlichen Komposition. Dem flüchtigen Blick scheinen solche Bilder durch Giorgione, Tizian und Marées belegt und garantiert zu sein. Aber man kann vor ihnen das Gefühl innerer Leere nicht überwinden. Die formalen Beziehungen der Figuren untereinander erscheinen innerlich nicht notwendig. Das Bild wurde nicht eigentlich Komposition, sondern blieb nur Arrangement. Wahre Kompostionen, Rubens' Kreuzabnahme, Rembrandts barmherziger Samariter, Poussins Zug der Flora bilden eine vielstimmigere, durch unendliche Beziehungen begründete Einheit. Was diese alten Bilder zusammenschließt, ist eine einheitliche Handlung, die alle Bewegungen der Figuren, jede Form im Bilde sich aufeinander beziehen läßt. Im allgemeinen waren es die biblischen und mythologischen Themen, die immer wieder gemalt wurden. Sie boten einen fruchtbaren Rohstoff. Es waren Geschichten, die die Handlung auf einen allgemein menschlichen, gleichnishaften Kern beschränkten. Und nur dieser Kern ist es, der sich im Bilde zeigen läßt. Deshalb sind historische Ereignisse als Bildthemen so undankbar, weil sie in den meisten Fällen zu sehr der Erklärungen bedürfen. Unsre Zeit ist ohne Mythologie und ohne allgemein verständliche Gleichnisse. Die biblischen Stoffe sind noch immer die bekanntesten. Griechische Mythologie ist dem allgemeinen Verständnis ferngerückt. Geschichte ist meist ungeeigneter Rohstoff. Denn notwendig ist diese Beschränkung der Handlung auf den allgemein menschlichen Kern. Nur dieser läßt sich ohne Gewaltsamkeit verständlich und überzeugend zur Bildgeste verdichten. Rembrandts Braunschweiger Ostermorgen zeigt zum Beispiel von der Handlung des „Rühr-mich-nicht-an" die hinstrebende Maria Magdalena und den ausweichenden, innerlich aber doch hinneigenden Christus. Ja, nicht einmal dies! Ins Helle hebt sich nur das Hinstrebende an Maria Magdalena, Hände und Haupt, an Christus die ganze Gebärde der Figur, aber auf im Schatten verschwebenden Füßen, nur die Geste, nicht der Körper. Es bleiben im Bild zwei Helligkeiten, die eine eindeutige Hieroglyphe des Hinstrebens und des Ausweichens geben. Diese Bildgeste, die über die Bewegung der Einzelfigur hinweg die Handlung in abstrakter Form gibt, ist der formale Kern der figürlichen Komposition. Aber nur eine alle Figuren erfassende Handlung kann zu solcher Bildgeste führen. Bei Rembrandt ist auch die Größe der Figuren im Verhältnis zur Bildgröße entscheidend für die vergeistigte Wirkung seiner Bildfigur: Größere Figuren würden sich zu irdisch im Rahmen drängen. Felswand und Baumwipfel, die sich den Hintergrund teilen, sind Echo der handelnden Figuren. Bei Tizians Münchner Dornenkrönung hebt sich aus dem abstrakten Dornenkranz der Arme, Kniee, Stangen, Hellebarden, Treppenstufen die befreiend aufsteigende Kurve aus Christi Gewand über Haupt und Torbogen zur Flamme. Die reichsten Aussagen über die zugrundeliegende Handlung gibt Poussin. Er mutet uns Deutschen kalt an in seiner Vollendung. Wir vermuten bei oberflächlichem Blick Kulisse und Staffage. Um so überwältigender ist dann das Erlebnis restloser geistiger Durchdringung beim aktiven Hineinfinden. Da hebt Theseus den Stein vor einer Tempelattrappe. Man denke sie fort. Alle Schwere des Steins schwindet, denn Säule und Bogen sind für die Bildgeste die uns zuerst kaum bewußt werdende Belastung des Steines, die Gegenlinie zum Hochstemmen des Theseus. Nichts im Bild ist Füllung. Alles dient der Handlung. In seiner Flora im Louvre gibt das Vorbeiziehen, Vorbeiziehenlassen, Begleiten, die spendende Geste der Flora, die von den Landschaftslinien aufgenommen wird, immer neue, nie endende Verbindung, großschwingenden Rhythmen strenger Verse vergleichbar, einen festlich gleitenden Formenfluß. Jede Landschaftsform, jede Figur in Mittel- und Hintergrund bauen bei Poussin durch Kontrast oder Teilnahme mit an der Handlung, endloses Echo der Bildgeste, Weiterspielen der Melodie. Das ist es: Das Bild muß Melodie haben, nicht nur ein Motiv. Und diese Melodie gibt nur die Handlung. Dem schei-

nen die Existenzbilder der Venezianer zu widersprechen. Aber die Handlung kann auch in einem Blick, in einem kaum merklichen Hinneigen bestehen, wie in Giorgione-Tizians Konzert. Das gedankenvolle Herumstehen der Modelle in modernen Bildern gibt Reime, aber kein Gedicht.

Die Expressionisten haben die Bildgeste wieder entdeckt. Die Kubisten haben uns ihre Architektur wiedererarbeitet. Sie alle haben ein lebendiges Komponieren für uns wieder möglich gemacht. Aber nun kommt die weitere Aufgabe des Bildkomponisten, diesem Bildkern die überzeugende Erscheinungsform zu geben, die alle Bildmöglichkeiten der Zeit zusammenfaßt. Poussins „je n'ai rien négligé" gilt für alle Komponisten. Die meisten Maler, die sich heute um die figürliche Komposition bemühen, glauben gerade der Bildform wegen ihre Mittel beschränken zu müssen, so etwa Hodler, Ludwig von Hofmann, Maurice Denis. Wahre geistige Dauerbarkeit aber gibt nur ein volles Erfüllen aller in der Zeit liegenden Möglichkeiten. So umfaßte Poussin das ganze Können seiner Zeit: Plastische Wirkung durch Helldunkelmodellierung, Raumeinheit durch Gesamtton, Raumtiefe durch Perspektive und Farbabwandlung nach Hell und Kühl und vielerlei stoffliche Wirkung durch Tonabstufung, eine reichbelegte und verknüpfte Harmonie in Form, Farbe und Ton. Heute haben wir uns im modernen Kolorismus eine neue Erscheinungsweise der Umwelt erarbeitet, die auf ein Ausblühen in reichen Kompositionen wartet. Welch eine Aufgabe für einen neuen Poussin! Wie viel weiter noch kann die Vergeistigung des Bildraumes in den juwelenhaften Farben Matisses und Purrmanns getrieben werden! Welche Möglichkeiten seelischen Ausdrucks bietet die unendlich bereicherte und bereinigte Farbreihe des Kolorismus gegenüber den Tonigkeiten der vergangenen Zeit. Möchte man nicht glauben, die Malerei fange erst an? Man stelle sich einen Ostermorgen in juwelenhafter Kühle, eine Kreuzigung in dunklem Vollklang, einen Samariter im kühlwarmen Spiel der Dämmerung vor. Dieses neue koloristische Kleid des Bildes muß alle überlieferten Gestaltungsmöglichkeiten zusammenfassen. Plastik und Raum müssen ganz in Farbe aufgehen. Ein langer Weg! Eine plastisch-räumliche Helldunkelkomposition muß ganz von Farbe aufgefressen werden. Sagte Tizian: „Man muß die Farbe beschmutzen", so gilt es heute: Man muß jede Dunkelheit, jede Trübung in die Reinheit heben, zu Cézannes „vollem Ton". Es gibt wohl wenige, die die geistige Ausdauer haben, lebendig zu bleiben in der Arbeit durch alle Verwandlungen des Bildes. Solch eine langwierige Arbeit wird möglich durch eine Arbeitsweise, die wie ein Ein- und Ausatmen durch Erfinden und Finden, durch Entwurf und Beleg durch die Natur die Bildphantasie lebendig erhält. Dabei könnte die Vorarbeit, die sich früher in Bildschichten niederlegte, mehr im Geistigen in Studien und Entwürfen sich läutern, um dann in reiner Primamalerei die reif gewordene Form lebendig zu erfüllen. Der Bildidee könnte ein plastischer Aufbau der Gruppe, wie Poussin ihn gab, die rechte räumliche Festigkeit geben. Man findet unter Poussins Zeichnungen leicht diejenigen heraus, die größere Kraft und Einheit aus der plastischen Skizze nehmen. Es folgt dann die Wendung zur farbigen und zeichnerischen Naturstudie. Aber erst dann, wenn die eigene Erfindung und Vorstellung Stütze und Bestätigung in der Natur sucht, wird diese sich uns in ihrer ganzen Kraft und Größe erst offenbaren. Der Einbau einer Naturstudie ins Bild setzt einen Erfahrungsreichtum voraus, der erst in jahrelanger intensiver Arbeit erworben sein will. Die Farbabwandlungen und Klänge des Kolorismus müssen uns erst in Fleisch und Blut übergehen, damit wir souverän mit ihnen in solchen Kompositionen umgehen können. Cézannes „Poussin vor der Natur malen" ist die wahrhafte Forderung der Zeit, die immer reicher, immer vielstimmiger erfüllt werden muß. Das kann für viele beglückender Lebensinhalt werden.

Den erregenden Reichtum, den die moderne Malerei durch konsequentes Naturstudium eroberte, müssen wir in endgültige Bildformen retten, wie sie früheren Zeiten innerhalb ihrer Bildmöglichkeiten geschenkt wurden. Der moderne Kolorismus wird für diese Aufgabe der Malerei bei der Fülle seiner Möglichkeiten einige hundert Jahre geistiger Intensität garantieren.





GEMÄLDE „GENORMT"

Der Titel ist wohl geeignet, von vornherein Widerspruch zu erwecken. Kann man denn Kunst, und gar Gemälde, normen? Nein, natürlich nicht. Aber das Erstaunen wird bleiben, wenn nun gleich gesagt wird, daß eine Normung der Malflächen gemeint ist. Der Vorschlag hiezu ist durchaus nicht neu. Und er wird am besten dadurch klar, daß er an einem Beispiel näher erläutert wird. In Frankreich nämlich existiert eine derartige Normung seit langer, langer Zeit! Ja, man hat richtig gelesen — in Frankreich, dem klassischen Land des Individualismus, dem klassischen Lande der modernen Malerei, sind die Malflächen genormt! Eine höchst vernünftige Sache, die in dem organisationstüchtigen und -beflissenen Deutschland fehlt, ja sogar kaum bekannt ist, wird in Frankreich in selbstverständlicher Praxis geübt. Und zwar zur völligen Zufriedenheit aller Beteiligten. Wer sind die Beteiligten? Es sind, in der Reihenfolge des Arbeitsprozesses: die Keilrahmenhersteller und -händler, die Künstler, die Bilderrahmenhersteller und -händler, die Kunsthändler, und schließlich auch das Publikum.

Drei Grundformate sind festgelegt. Sie tragen die Bezeichnungen: „Figure", „Paysage", „Marine". Das erste, also „figürliche" Format, geht etwas über die quadratische Form hinaus. Die zweite „landschaftliche" Größe, ist noch schmäler im Rechteck, und das dritte, das Marine-Format, ist sehr langgestreckt. Jede dieser drei Normen kann man in den verschiedensten Größen beziehen — im Verhältnis bleiben sie jedoch ihrem Grundformat immer gleich. Der Einfachheit halber staffeln sie sich nummernweise fort. Man verlangt also im Laden z. B. einen Keilrahmen „Nr. 8 Paysage", oder einen „Nr. 15 Paysage", usw. Es ist gleichgültig, in welchem Malgeschäft man das verlangt. Die Keilrahmenhersteller liefern nur genormte Leisten. Und seit Jahrzehnten hat die Praxis ergeben, daß jeder Künstler in der Tabelle dieser drei Normen das ihm gemäße, ihm vorschwebende Format findet. (Wenn irgendein spezieller Wunsch vorliegt, der ein Größenverhältnis verlangt, das nicht vorrätig ist, dann wird dasselbe eben zurechtgeschnitten.) Es soll noch erwähnt sein, daß der Maler natürlich nicht so pedantisch ist, daß er etwa auf ein „Marine-Format" nun unbedingt ein „Seestück" malt, oder auf eine „Paysage-Nr." eine Landschaft. Er wählt ein Format, das ihm gefällt, und malt darauf, was ihm gefällt. Jeder hat überdies oft seine Lieblingsformate, bei denen er zumeist bleibt.

In Deutschland vergrößern sich die Keilrahmen zentimeterweise. Stöße davon sind Ladenhüter, während die „gängigen" Größen oft nicht vorrätig sind. Aber das Schlimmste ist der ungeheure Wirrwarr, der aus der ganzen Systemlosigkeit für die Rahmenfrage entsteht. Man kann endlos herumlaufen, bis man zufällig einen Rahmen findet, der, wenigstens rein größen-

mäßig, paßt. Daß er auch im Stil entspricht, ist schon zuviel verlangt. Es bleibt nichts anderes übrig, als einen Rahmen zu bestellen und zu warten — bis er fertig ist. Der französische Rahmenfabrikant schaut einfach die Normtabelle an, und je nach seiner eigenen Leistungsfähigkeit hält er die verschiedenen Normengrößen auf Lager. Er fabriziert im voraus, und das kann er. Kein einziger Rahmen wird ihm liegenbleiben. Er weiß ja genau, daß die Maler diese genormten Formate benutzen.

Welche Vorteile die Normung für den Kunsthandel bringt, für Käufer und Sammler, braucht nicht näher erläutert zu werden. Aber auch der Bildertransport, die Museen, Versteigerungen, Katalogisierungen usw., alle, alle haben es leichter! Und sogar die Kunstgelehrten, wenn sie nur Bescheid wissen. Ein Julius Meyer-Graefe muß darüber in Unkenntnis gewesen sein, denn er gibt häufig bei französischen Bildern ein falsches Größenmaß an. Wahrscheinlich hat er die Lichtgröße eines Bildes, also den inneren Rahmenrand, gemessen. Aber die Leinwand ist ja größer. Es hätte genügt, wenn er die Normtabelle zu Rate gezogen hätte, die bewußten Zentimeter wären leicht damit zu korrigieren gewesen. Abgesehen davon, ein geübtes Malerauge tut sich da noch bedeutend leichter. Ein Blick, und es weiß: dieses Bild ist im Format ein „10 Figure", usw.

„Das Kunstwerk" möchte mit diesen Zeilen anregen, in Deutschland die Normung einzuführen. Selbstverständlich wäre die Tabelle, die in Frankreich üblich ist, zu übernehmen, sie hat sich seit Jahren glänzend bewährt. Es darf angefügt werden, daß auch der amerikanische Kunstmarkt sie längst übernommen hat. Hier eine neue oder gar „verbesserte" Norm einzuführen, wäre nicht nur töricht, sondern auch den Beziehungen zur Welt schädlich. Und da nicht nur die Künstler, sondern auch Fabrikanten und Kunsthändler davon große Vorteile haben werden, möchten wir gerade auch ihnen und ihren Organisationstalenten empfehlen, die Sache zu betrachten. Am Schluß drucken wir die französische Normtabelle ab. Wenn es heute auch nicht möglich ist, die gesamten Größen herzustellen, könnte man immerhin einen Anfang machen und einige, also die mittleren Größen der drei Grundformate, serienweise fabrizieren. Und hat der Keilrahmenfabrikant einmal begonnen, läuft die Kette ganz von selbst weiter.

Wenn vielfach der Begriff einer Normung für Malflächen und Rahmen noch etwas befremdend klingen mag, so sollte es doch zu denken geben, daß gerade das in Kunstdingen immer unerhört freie Frankreich sich einem solchen System gefügt hat. Unsere Anregung wird sicher viel Widerhall wecken. Wir bitten alle Interessierten um Zuschriften, und werden darauf zurückkommen. *Anton Sailer*

Leinwandformate, bekannt unter den Bezeichnungen: Figure, Paysage, Marine (Figur, Landschaft, Seestück)

No.	FIGURE	PAYSAGE	MARINE	No.	FIGURE	PAYSAGE	MARINE
0	18 × 14	18 × 12		15	65 × 54	65 × 54	65 × 46
1	22 × 16	22 × 14	22 × 12	20	73 × 60	73 × 54	73 × 50
2	24 × 19	24 × 16	24 × 14	25	81 × 65	81 × 60	81 × 54
3	27 × 22	27 × 19	27 × 16	30	92 × 73	92 × 65	92 × 60
4	33 × 24	33 × 22	33 × 19	40	100 × 81	100 × 73	100 × 65
5	35 × 27	35 × 24	35 × 22	50	116 × 89	116 × 81	130 × 73
6	41 × 33	41 × 27	41 × 27	60	130 × 97	130 × 89	130 × 81
8	46 × 38	46 × 33	46 × 27	80	146 × 114	146 × 97	146 × 89
10	55 × 46	55 × 38	55 × 33	100	162 × 130	162 × 114	161 × 97
12	61 × 50	61 × 46	61 × 38	120	105 × 130	195 × 114	195 × 97

PICASSO—„ENTLARVT"

Die Malerei ist die rechtmäßige Tochter der Natur, denn sie ist aus ihr hervorgegangen. Lionardo

Man spricht von Naturalismus als einem Gegensatz zur modernen Malerei. Ich möchte gerne wissen, ob irgend jemand jemals ein natürliches Kunstwerk gesehen hat. Natur und Kunst sind zwei verschiedene Dinge und können also nicht dasselbe sein. Durch die Kunst drücken wir unsere Vorstellung von dem aus, was Natur nicht ist, was die Wirklichkeit auch nicht zu sein vermag. Picasso

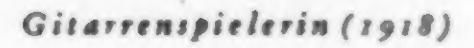
Die moderne Kunst steht nicht nur im Gegensatz zu allen bisher geläufigen Erscheinungsformen — es geht in ihr auch weder um eine dem Zeitgeist verpflichtete Evolution des Darstellungsbereiches noch um eine durch neueingeführte Techniken bereicherte Vervollkommnung der künstlerischen Gestaltungsmittel —, sondern es kommt in ihr überhaupt eine neue Art, die Welt zu erleben, zum elementaren Durchbruch. In der Malerei offenbart sich dieser spontane Bruch mit allen traditionellen Grundauffassungen in der radikalen Aufhebung der seit der Kunsttheorie der Renaissance geltenden naturabbildenden Verpflichtung des Künstlers, wie dies auch in den beiden, dieser Untersuchung vorangestellten antithetisch gemeinten Sätzen ausgedrückt sein soll. Dieser Umbruch führte notwendig zu einem revolutionierenden Stilwandel, und die grundsätzliche Preisgabe des perspektivischen Tiefenraumes — als sein augenfälligstes Kriterium — tritt eklatant und in nahezu programmatischer Weise im Kubismus in Erscheinung. Heute als künstlerische Entwicklungsstufe für passé erklärt, hat der Kubismus — wie kaum eine zweite Richtung der modernen Malerei — bei seinem ersten Erscheinen unzählige Theorien und Deutungen hervorgerufen. Man pries ihn als die höchste Form künstlerischer Unabhängigkeit, verurteilte ihn als Chaos der künstlerischen Freiheit und sah in ihm einen aus dem gemeinsamen Einverständnis zwischen Malern und Kritikern entsprungenen Bluff. Zu seiner Interpretation nahm man die Philosophie zu Hilfe, verglich ihn mit parallelen Forschungsergebnissen der modernen Physik, und glaubte die vierte Dimension als künstlerisches Phänomen an ihm zu erkennen. Es soll im folgenden diese Reihe auch nicht um eine „neue Interpretation" bereichert, sondern durch eine kunsthistorisch überraschende Gegenüberstellung versucht werden, aus gewonnener historischer Distanz die rein artistischen Probleme des Kubismus an der Wurzel zu fassen.

Daß der Kubismus — obschon längst „historisch" — immer noch auf Unverständnis stößt, ist um so überraschender, als seine Prinzipien auf anderen Gebieten (etwa in der Gebrauchsgraphik) längst widerspruchslos übernommen wurden. Picasso, dessen überragende künstlerische Persönlichkeit den Kubismus zum charakteristischen Entwicklungsfaktor der Kunst des ersten Jahrhundertviertels stempelte, antwortete selbst einmal auf die Frage betreffs der Unverständlichkeit des Kubismus, daß es nicht Fehler dieser Kunstrichtung sei, wenn sie nicht verstanden würde; er selbst verstehe ja beispielsweise auch nicht Englisch, aber wen anderen als sich selbst solle er deswegen tadeln, wenn er diese Sprache nicht verstehe. Als in den Anfangsjahren unseres Jahrhunderts eine Gruppe von Malern in Paris mit ihren ersten kubistischen Experimenten Verwirrung und moralische Entrüstung erweckten, waren sie im Grunde gar nicht die eigentlichen Erfinder des Kubismus, sondern — wenngleich in revolutionärster Konsequenz — nur Vollender einer Entwicklung, die ihren Ausgang in der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm. Ihre Vorläufer waren nicht nur die Impressionisten, die den ersten Schritt zur Auflösung des perspektivischen Bildraumes vollzogen, indem sie die plastischen Erscheinungsformen in reine Licht- und Farbsensationen transponierten, sondern ebenso die Neoimpressionisten mit ihrer geradezu wissenschaftlich-rationalen Methode der Bildgestaltung; in ganz besonderer Weise aber konnten die Kubisten von der schon weitgehend spekulativ orientierten Malkunst Cézannes ausgehen. Von vornherein lehnten die Kubisten es ab, in ihren Bildern eine naturalistische Illusion zu geben, sie verzichteten auf perspektivische Raum- und naturalistische Licht- und Farbsensationen; sie zeigten kein Interesse an subjektiver Manier oder symbolischer Darstellung, sondern konzentrierten ihre ganze künstlerische Gestaltungsabsicht auf die Darstellung einer „gegenstandslosen" Linien-Farbkomposition, und erklärten damit die Malerei in erster Linie zur sichtbaren Ausdrucksform rein ästhetischer Experimente. Während in der bisherigen gegenständlichen Malerei etwa ein Kreis, eine Linie für etwas anderes stehen, bedeuten sie in den kubistischen Kompositionen nur sich selbst; sie sind darin dem einzelnen Ton in der Musik vergleichbar, der auch nicht etwas Gegenständliches darstellt, sondern seinen Sinn erst durch die Tonfolge und den Rhythmus der Komposition erhält. Dem Kubismus lag die Auffassung zugrunde, daß es heute, um die Gegenständlichkeit unserer Umwelt getreu „wie wir sie sehen" abzubilden, nicht notwendig mehr des Malers bedarf, die Farbphotographie löst diese Aufgabe schneller und überzeugender (es ist für eine geistesgeschichtliche Betrachtung nicht uninteressant zu beobachten, daß in dem Augenblick, wo die Kunst ihre alten Formen im wahrsten Sinne des Wortes zu „atomisieren" sich anschickt, die Technik die Photographie als „Ersatz" erfindet; wie ja überhaupt die gleichen formauflösenden Tendenzen in der gleichzeitigen Musik und Dichtung festgestellt werden können). Wenn beispielsweise die sogenannte atonale Musik sich von den hauptsächlich in der Renaissance geprägten Gesetzen befreit, dann stellt sich in adäquater Weise die moderne Malerei außerhalb jener Entwicklung, wie sie die seit der Renaissance gültige Kunstästhetik geformt hatte; dies wird beispielsweise sofort verständlich, wenn man den von den Kubisten propagierten Tendenzen die von Lionardo geforderte erste Aufgabe der Malerei entgegenstellt: „... den Anschein zu erwecken, daß die von ihr dargestellten Körper runderhaben sind und daß der Hintergrund, der diese umgibt, tief in die Bildfläche hineinführt." Im Gegensatz zu dieser Auffassung bemühen sich die Kubisten um „eine intensive Form, die — vermeintlicherweise — mit den Mitteln der korrekten Linearperspektive nicht zu erreichen wäre; zweitens dienen die charakteristischen Konturen- und Flächenüberkreuzungen kubistischer Darstellungen dazu, *Elementarempfindungen* in anschaulicher Form zu bringen, die mit der Erfassung bestimmter räumlicher Zusammenhänge entstehen."

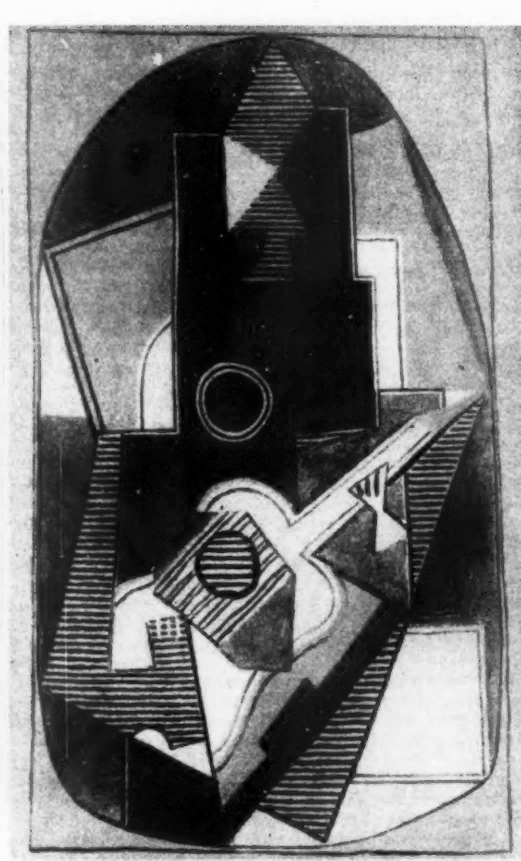
In der künstlerischen Entwicklung Picassos erreichten die kubistischen Tendenzen, ausgehend von den ersten Deformationen der naturalistischen Bildform um 1906, in immer schärferen Formulierungen ihren Höhepunkt gegen



Gitarrenspieler (1903)



Gitarrenspielerin (1918)



PABLO PICASSO

1920. Aus dieser Zeit stammt auch die »Gitarrenspielerin«. Eine Betrachtung, die grundsätzlich auf eine „wörtliche" Übereinstimmung mit dem im Titel ausgedrückten Darstellungsobjekt abzielt, muß — bedingt durch die schon oben angedeuteten anders orientierten Gestaltungsabsichten des Kubismus — als unzureichend zur Erfassung des Wesentlichen einer solchen Komposition abgelehnt werden. Dagegen vermag dieses Werk in geradezu eklatanter Weise die für den Kubismus spezifischen „Elementarempfindungen" zu veranschaulichen, wenn man dieser weitgehend abstrakten Linienkomposition ein Bild aus einer früheren, noch stärker naturalistisch bestimmten Schaffensperiode Picassos (den um 1903 in Barcelona gemalten »Gitarrenspieler«) gegenüberstellt, der nicht nur im Thema übereinstimmt, sondern die im späteren Werk ins Extrem übersteigerten abstrakten Formsensationen schon keimhaft in sich trägt und so überraschende Parallelen aufweist. Es ist damit die seltene Gelegenheit geboten, einen Blick in die „Hexenküche" des Kubismus zu werfen, so daß — gleichsam dem Maler über die Schulter blickend — das Geheimnis seines künstlerischen Entstehungsprozesses in seinen wesentlichsten Spuren faßbar wird. —

Picassos frühester Figurenstil zeigt in eindringlicher Form den engsten Zusammenhang mit den manieristischen Malern des späten 16. Jahrhunderts; die gestreckten Proportionen, das betonte Pathos, die oft krampfhaft verzerrten und affektbetonten Bewegungsmotive (wie sie in dem für unseren Vergleich herangezogenen Bild besonders deutlich zum Ausdruck kommen) zeigen stärkste Abhängigkeit von der Kunst El Grecos. Noch früher datierte Zeichnungen beweisen, daß Picassos Berührung mit Grecos Kunst schon in die frühesten Schaffensjahre zurückreichen muß (erste Anregung könnte der mit Picasso befreundete Miguel Utrillo, der erste spanische Greco-Biograph, vermittelt haben). Schon in diesem Frühwerk Picassos zeigt sich eine gewisse Überbetonung der Formelemente und eine beginnende Verselbständigung einzelner Bildteile (so beachte man etwa die rechte Hand des Gitarrenspielers, die wie ein vom Körper isoliertes „Lebewesen" schon eigenen Gesetzen zu gehorchen scheint). Es ist nur zu ver-

ständlich und beweist die von Anfang an in der künstlerischen Entwicklung Picassos angelegte Tendenz zur kubistischen Abstraktion, wenn diese sich schon hier ankündigenden Formphänomene immer bestimmender zum Ausdruck drängen, bis sie zuletzt zum beherrschenden Anlaß der künstlerischen Gestaltung werden. Von hier aus wird es auch verständlich, daß Picasso sich gerade von der für die alte Kunst außergewöhnlichen Formübersteigerung Grecos angezogen fühlen mußte; während sie aber dort nur die Veranschaulichung des Bildinhaltes unterstützen soll, wird sie bei Picasso zum selbständigen Bildträger.

In der Intensivierung und extremen Übersteigerung des reinen Form- und Linearerlebnisses wird das 1918 gemalte Bild, mit seiner weitgehenden Lösung vom Gegenständlichen, geradezu zur „kubistischen Kopie" der zuerst im Jahre 1903 gefundenen Formulierung des gleichen Themas. Die aber hier noch weitgehende plastische Modellierung und Schattenbildung wird in der späteren kubistischen Komposition zugunsten des reinen geometrischen Formerlebnisses preisgegeben, der Künstler scheint von der bloßen visuellen Formgestalt seines „Modells", eben jener „intensiven Form", überwältigt. Die „Übereinstimmung" beider Werke läßt sich nicht nur an der Gesamtform feststellen, sondern kann bis ins Detail hinein verfolgt werden. Beide Bilder weisen übereinstimmend jene horizontale Gerade auf, die zugleich als Schnittpunkt von Ober- und Unterkörper die Komposition in zwei Bildhälften zerlegt; sie ist zugleich aber auch Schnittpunkt der stärksten Bewegungskontraste der Komposition: des ruhenden und durch die übereinandergeschlagenen Beine noch besonders betonten zusammengedrängten Unterkörpers mit dem Aufstreben des Oberkörpers, das in der Gitarre eine wesentliche Unterstützung erfährt.

Läßt man einige Zeit diese Raum- und Bewegungsmotive der beiden sich in dieser Horizontalen unter geneigtem Winkel berührenden Körperhälften in der frühen „naturalistischen" Fassung auf sich wirken, dann ist man gar nicht so sehr überrascht von den beiden trapezförmigen Figurationen, die einander in der kubistischen Komposition in ebenderselben Geraden überschneiden und damit das „Elementarempfinden" dieser räumlichen Zusammenhänge in die intensive „Form" transponieren. (Das Zusammengedrängte der verschränkten Beine, wie es in der frühen Fassung durch die gequetschten Falten der Hose noch besonders unterstrichen wird, erscheint dann in der kubistischen Formulierung durch die dichte Schraffierung des unteren Trapezes „wiedergegeben".) Ebenso finden wir die durch den Kontur des rechten Schienbeines gegebene und weitgehend den Bildbau der früheren Komposition bestimmende einprägsame Gerade in der kubistischen Fassung wiederholt. Das den gesamten Oberkörper beherrschende Bewegungsmotiv der gerundeten und hochgezogenen Schultern wird durch die alle übrigen Teilformen der oberen Bildhälfte überragende und zusammenfassende halbe Ellipse in die Sprache des Kubismus übertragen: es läßt sich sogar jene gezackte Figuration erkennen, die an das zerrissene Hemd über der linken Schulter erinnert. Schließlich vergleiche man etwa die kongruente Gestaltung der linken Hand in beiden Bildern: In der frühen Fassung wird der Knöchel zum Schnittpunkt zweier Kegel, die bei noch weitgehender anatomischer Richtigkeit und plastischer Modellierung die in die Saiten greifende Hand deutlich erkennbar veranschaulichen; in der nur mehr dem reinen Formerlebnis in gesteigerter Empfänglichkeit zugewandten Tendenz des Kubismus wird dieses Phänomen nur noch als flächiges Gebilde wiedergegeben, doch in den beiden einander an den Spitzen überschneidenden Dreiecken ist das „naturalistische" Vorbild wiederzuerkennen, und die Wiedergabe der Finger, deren lineare Tendenz in dem Frühwerk schon durch starke Schatten- und Farbkontraste vorbereitet wird, geschieht nur durch drei Pinselstriche. Die gleiche Metamorphose des „Naturabbildes" in das reine Formerlebnis zeigen die spitzen und bizarren Formen der Kopfbildung und des Halsausschnittes; der rechte abgewinkelte Unterarm ist fast „wörtlich" übernommen, und in seiner linearen Übersteigerung übersetzt der Kubismus sogar jenen Halbkreis, der in der frühen Fassung am unteren Handknöchel schon kreisförmig vorgebildet war. Das Raumerlebnis, das in den zwischen Oberkörper und den beiden Armen gebildeten Hohlformen gegeben ist, erscheint in einer besonders eindrucksstarken Weise in die spätere Formulierung übernommen, indem hier durch die von der Farbe leergebliebenen „ausgesparten" planimetrischen Formgebilde das durchbrochene Hintereinander zweier Raumvolumina in der charakteristischen Flächenüberkreuzung des Kubismus veranschaulicht wird. Zweifellos ließ sich mit entsprechender Akribie diese vergleichende Betrachtung ad absurdum fortsetzen (es müßten sich hiebei die einzelnen Formelemente nicht vollkommen decken, da ja der Kubist die einzelnen räumlichen Zusammenhänge in gewisse beabsichtigte Spannungsverhältnisse setzt und damit sich von einer „naturalistischen" Bindung von vornherein befreit). Es sei aber abschließend nur noch auf die in beiden Bildern überraschende übereinstimmende Farbgebung hingewiesen: die gebrochenen und dumpfen Blau-Grün-Töne des Frühwerkes finden sich in einer (der linearen kubistischen Formgebung adäquaten) „abstrakten" Wiederholung auch in dem späteren Bild. Diese koloristische Kongruenz könnte dazu verführen, auch dem kubistischen Bild die gleichen expressiven Tendenzen zu unterlegen, wie sie in dem von Greco beeinflußten Werk zweifellos beabsichtigt waren. Anstatt einer naturalistischen Beschreibung wäre dann mit Hilfe der linear-geometrischen Darstellung eine veranschaulichte „Gefühlsgestaltung" angestrebt, gleichsam mit einfacheren elementaren Mitteln die gleiche Wirkung erzielt und sozusagen das musikalische Erlebnis in die sichtbare Sprache des Malers transponiert. Inwieweit aber mit der zunehmenden Preisgabe des Inhaltlichen (im alten Sinne) und den immer stärker zum Durchbruch drängenden abstrakten Tendenzen die Gültigkeit des Kunstwerkes selbst in Frage gestellt wird, ist Aufgabe einer umfassenderen kunsttheoretischen Untersuchung, zu der aber noch die entsprechende historische Distanz fehlt; noch stehen wir inmitten eines gewaltigen Umwandlungsprozesses, dem sich auch die Kunst nicht zu entziehen vermag. Daß aber seit der beginnenden Emanzipation der künstlerischen Form nicht nur die bildende Kunst „bildärmer" wird, sondern der nach neuen Ausdrucksformen suchende schöpferische Geist überhaupt immer mehr zur Abstraktion tendiert, ist eine unleugbare geistesgeschichtliche Erscheinung unserer Epoche. Wenn noch Goethe das Denken eine höhere Form von Anschauen nennt, so heißt es bei Rilke nur noch ein „Tun ohne Bild". Und zur gleichen Zeit, in der Picassos „gestaltlose" »Gitarrespielerin« entstand, schrieb Rilke die Verse:

. . . Und immer geringer schwindet das Außen.
Wo einmal ein dauerndes Haus war,
schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem
völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.
Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist,
gestaltlos . . .

Ernst Petrasch

HANS VON MARÉES: BRIEFE

Der Marees-Verlag in Wuppertal legt eine Auswahl der Briefe des großen Malers vor, wie sie ähnlich vor fast einem Menschenalter vom Piper-Verlag getroffen worden war. Diese Publikation bildet für die neue, im Umfang von 207 auf 247 Briefe erweiterte Ausgabe die Grundlage. Man darf diese Erweiterung begrüßen, obschon sie nicht so belangvoll ist als es scheinen mag, weil die entscheidenden Bekenntnisse zur Kunst und die Lebenstatsachen von 1865 bis zum Tode 1887 sich auch in der älteren Auswahl fanden. Wichtig ist dagegen das Hinzukommen eines Bildanhanges mit 48 Kunstdruck-Wiedergaben nach Zeichnungen und Gemälden von Marées, die man trotz der unbestrittenen Größe des Meisters und seiner Aktualität für die Kunst unseres Jahrhunderts noch immer selten abgebildet sieht.
In einer Notzeit wurde die einzigartige Briefsammlung dieser überragenden deutschen Malerpersönlichkeit zum ersten Male in Auswahl der Öffentlichkeit übergeben, in einer Notzeit hat man sie neu ediert. Dazwischen liegen Jahre, in denen man Marées' nicht gern gedachte. Vielleicht ist das einer der Gründe, warum er nicht in dem Sinne populär ist wie Feuerbach und Böcklin. „Populär" war er allerdings auch nicht zu der Zeit, die ihn „entdeckte" und mit großen Ausstellungen ehrte. Marées wird letzten Endes für alle ein unerschließbares Geheimnis bleiben, denen es nicht gegeben ist, eine Form als Kanon, ein Bild als reine Gestaltung, einen Künstler durch den Adel seiner Menschlichkeit zu verstehen. Diejenigen, die das Siegel zum Werke Marées lösen durften, werden aber die neue Briefausgabe dankbar entgegennehmen und bewahren.

Hans Maria Wingler

IRISCHE KUNST IN AMSTERDAM

In Amsterdam wurde eine Ausstellung moderner irischer Kunst eröffnet, die als die erste Darbietung dieser Art nicht nur in Holland, sondern überhaupt auf dem europäischen Festland zu gelten hat. Die aus 65 Katalognummern bestehende Schau umfaßt ausschließlich Werke der letzten vierzig Jahre, in welcher Zeit die Malkunst in Irland nach den Worten des bei der Eröffnung anwesenden Gesandten Irlands einen neuen Aufschwung genommen hat. Die Schau erweist die vielerlei Einflüsse, welche die europäischen Kunstströmungen von Cézanne bis Picasso auf die irischen Künstler ausgeübt haben, zugleich aber, daß sie sich diesen Einflüssen nicht sklavisch unterwarfen: Kubismus, Expressionismus, Surrealismus wurden von ihnen in auffallend selbständiger Weise zu etwas gleichsam Bodenständigem verarbeitet. Insbesondere gilt dies für die neue Romantik des Surrealismus, wofür das irische, dem Träumerischen und Geheimnisvollen zugeneigte Temperament offenbar eine besondere Anlage mitbringt. Auch sind diese irischen surrealistischen Werke weniger in die Schauer des Grausigen und Untergangs-Drohenden getaucht; den phantastischen Vorstellungen eignet etwas Heiteres, Gefälliges, Geschmackvolles, und was die Farbengebung angeht, so trifft man, wie es namentlich die Bilder von Nevill Johnson aufweisen, hier nicht auf die düsteren Grau-, Schwefelgelb- und Blauschwarztöne wie bei vielen festländischen Surrealisten, sondern auf ein liebliches Zusammenspiel von rosa, hellviolett und pflanzengrün. Bemerkenswert ist auch der durch sämtliche Werke gehende Zuschuß einer wachen Geistigkeit.

Dr. F. M. Huebner



K. F. KLETSCHKE

EIN AUTODIDAKT SCHREIBT UNS:

... Glauben Sie, daß es Käufer gibt für die beigelegten Holz- und Linolschnitte, zum Preise von DM. 1.75 pro Stück? Und wie es auch sonst im Leben üblich ist, so erstehen aus der Beantwortung einer Frage immer neue Fragen auch hier: Nimmt die Zeitschrift „Das Kunstwerk" Anzeigen wie die untenstehende auf und — besteht die Möglichkeit, die Kosten dieser Anzeige erst von den Eingängen, die aus ihr folgen könnten, zu begleichen? (10.— DM könnte ich jetzt aufbringen, wenn ich die so notwendige Schuhreparatur noch weiter hinausschiebe) — Jetzt sehe ich sie im Geiste lächeln ob so viel Naivität. Ich würde an ihrer Stelle ja wohl auch lächeln — falls ich mich nicht an den Kopf faßte.
Für die besagte Anzeige hätte ich folgenden Wortlaut:

Freunde des Holzschnitts

36jähriger Autodidakt erstrebt Ausbildung. Wer kann helfen durch den Kauf eines seiner Holzschnitte? (DM 1.75 pro Stück). Bestellen Sie bitte eine Ansichtssendung. Oberlenninger Weggenossen, Oberlenningen (14a).
Darf ich hier versichern, daß der Inhalt der Anzeige den Tatsachen entspricht und daß ich viele andere Wege versucht habe, zu meinem Ziele zu kommen? ...

Wir hoffen, daß unsere Leser an dem abgebildeten Holzschnitte des Briefschreibers — er heißt K. F. Kletschke — ebensoviel Gefallen finden wie wir selbst, und vielleicht ermuntert die Probe den einen oder anderen Leser, einen Originalholzschnitt zu erwerben — zum Preise von zweimal DM 1.75!

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Ein Originalwerk von Tilmann Riemenschneider wurde nach seiner Entdeckung in der St. Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber dem Germanischen Museum in Nürnberg zur Restaurierung übergeben.

Über 200 Meisterbilder der Berliner Nationalgalerie sind im Salzbergwerk Grasleben bei Helmstedt aufgefunden worden. Die Bilder, die stark beschädigt und mit einer Salzkruste überzogen waren, wurden inzwischen restauriert und befinden sich im Sammeldepot der britischen Militärregierung in Celle; darunter Spitzwegs „Der Herr Pfarrer", Menzels „Studentenfackelzug", C. D. Friedrichs „Mondaufgang am Meer", ein Selbstbildnis von Anselm Feuerbach, Schinkels „Felsentor", Arnold Böcklins „Der Künstler und seine Frau".

Rückgabe von Kunstwerken an Italien. Die von dem amerikanischen Militärgouverneur verfügte Rückgabe einer 42 Titel umfassenden Gruppe von Kunstwerken aus deutschem Besitz an den italienischen Staat ist ein schwerer Verlust; Meisterwerke der griechischen Klassik, Bilder Memlings, Rubens und Leonardos wurden in den Jahren 1938—1942 von deutschen Experten ordnungsgemäß erworben und bezahlt. Neben den hohen Kaufpreisen entrichtete Deutschland seinerzeit eine exorbitante Ausfuhrsteuer an Italien. Die juristischen Einwände gegen die Verfügung hat ein Aufsatz „Ein Restitutionsproblem" in der Zeitschrift „Die Gegenwart", 15. Dez. 1948 vorgebracht. Eine Reihe von Kunsthistorikern und Archäologen hat bei den amerikanischen Stellen Einspruch gegen die „Exceptione Return of Works of Art" erhoben.

Wer ist Wit Stwosz? Der große polnische Altarschnitzer zu Beginn der Barockzeit..., schreibt die französische kommunistische Zeitschrift „Les Lettres françaises" und bringt dazu Abbildungen seiner Werke aus dem Museum in Krakau. Wer ist es in Wirklichkeit? Der aus einem Nürnberger Geschlecht stammende Bildschnitzer Veit Stoß, geboren und gestorben ebenfalls in Nürnberg.

Der schwedische Riksförbundet in Stockholm hat 300 Arbeiten von Ernst Barlach und Käthe Kollwitz übernommen, die in schwedischen Städten gezeigt werden sollen.

Picasso hat den streikenden Bergarbeitern in Frankreich eine Million Franken gespendet.

Dürers Apokalypse in der Urausgabe von 1448 wurde auf der vierten Kunstauktion des Stuttgarter Kunstkabinetts für DM 14000 versteigert.

PERSONALIA

Der Maler Adolf Schinnerer starb am 30. Januar in Heimhausen bei München im Alter von zweiundsiebzig Jahren. Er lehrte seit 1923 an der Münchener Akademie. Er schrieb eine Einleitung zu einer Ausgabe von Rembrandts Zeichnungen und gab unter anderem das Buch „Aktzeichnungen aus fünf Jahrhunderten" (beide im Piper-Verlag, München) heraus.

Othon Friesz, geboren am 6. Februar 1879 in Le Havre, ist gestorben. Sein Kindheitskamerad war Dufy. Mit Matisse, Derain, Vlaminck, Picasso, Marquet kämpfte er für eine avantgardistische Kunst. Er arbeitete eine Zeitlang mit Braque in La Ciotat und Antwerpen zusammen. Die von Paul Cassirer in Berlin 1913 veranstaltete Ausstellung war ein großer Erfolg. Seine späteren Bilder sind impressionistisch entspannt.

Prof. Dr. Oscar Gehrig, der Direktor der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe ist einem Verkehrsunfall zum Opfer gefallen.

EIN MISSVERSTÄNDNIS

Im Heft 8/1948, II. Jahrgang unserer Zeitschrift erschien ein Beitrag von Heinz Trökes, betitelt „Ausstellungen — Deutsche Kunstreise", in dem eine auf einem Schreibfehler beruhende Wendung zu einem bedauerlichen Mißverständnis Anlaß gab. Herr Trökes selbst erklärt dazu folgendes:

Es muß nicht heißen „. . . des b e i den Nazis engagierten . . .", sondern „. . . des v o n den Nazis engagierten . . .".

Ich kann mir kaum erklären, wie es zu diesem Fehler kommen konnte, höchstens durch die saloppe Schreibweise meiner Berliner Schreibkraft.

Mit der Wendung . . . v o n den Nazis engagiert, wollte ich ja ausdrücklich und schlaglichtartig die Kunstpolitik der vergangenen zwölf Jahre beleuchten. Daß sich nämlich die Machthaber des 3. Reiches einige bekannte Künstler engagierten, und daß sie nun glaubten, mit ihnen eine Kulturfassade errichten zu können, daß sie aber, als diese Künstler ihnen nicht mehr genehm waren, zu anderen Maßnahmen griffen, sie ausbooteten, sie als für kulturell gefährlich bezeichneten oder ihnen Ausstellungsverbot gaben. Als ein Beispiel dafür halte ich Professor Radziwills Berufung und die später folgende Absetzung.

VERBAND DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

Die in der vorhergehenden Nummer des „Kunstwerk" ausgesprochene Vermutung, es handele sich bei dieser Neugründung um die Neuauflage eines nationalsozialistischen Gedankens von 1939, das heißt um eine autoritäre Berufsgliederung, erhält ihre Bestätigung durch die inzwischen veröffentlichten Satzungen. Gleichzeitig werden die Namen des ersten Vorsitzenden, seines Stellvertreters genannt, die beide nach § 6 den gesamten Vorstand bilden, da von einem zweiten Vorsitzenden und dessen Stellvertreter abgesehen ist. Dieser erste Vorsitzende ist, wie zu erwarten war, der Neubegründer Professor Jantzen-München, der seinerzeit der zweite Vorsitzende des „Nationalsozialistischen deutschen Kunsthistoriker-Ausschusses" war. Wenn es im § 2 der Satzungen heißt: „Über die Mitgliederschaft entscheidet der Vorstand", ferner, daß nur der Vorstand „korrespondierende Mitglieder des Verbandes" ernennt, so ist damit die autoritäre Führung einwandfrei ausgesprochen, das nazistische „Führerprinzip" bestätigt. *A. E. B.*

sind

der
nfall

nien
—
eib-
Miß-
dazu

ga-
ga-

aler
eise

llte
tik
lich
ler
ine
ese
ren
rell
oot
zi-

G R

k"
ner
ti-
ire
n-
en
ers
il-
ll-
vie
n-
a-
s-
ie
aß
r-
n-
o"
ß.